

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ПО ДЕЛАМ
НАЦИОНАЛЬНОСТЕЙ ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

**ЧУВАШСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ**

**ЧУВАШСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ГУМАНИТАРНЫХ НАУК**



**КОМПОЗИТОР
ГРИГОРИЙ ХИРБЮ
И ЕГО ВРЕМЯ**

**ИССЛЕДОВАНИЯ
•
ВОСПОМИНАНИЯ
И
МАТЕРИАЛЫ**

Чебоксары — 2002

УДК
ББК

*Печатается по решению Ученого совета
Чувашского государственного института культуры и искусств
от 30 октября 2002 г.*

Научный редактор и автор вступительной статьи
проф. М.Г. КОНДРАТЬЕВ

*На фронтиспise — портрет Г.Я.Хирбю работы Н.В.Овчин-
никова. 1973. Бум., карандаш.*

Издание осуществлено в рамках реализации целевой
федеральной программы «Культура России (2001–2005 годы)».

© Чувашский государственный институт культуры и искусств, 2002 г.

© Чувашский государственный институт гуманитарных наук, 2002 г.

НАСЛЕДИЕ ГРИГОРИЯ ХИРБЮ И XXI ВЕК

М.Г.Кондратьев

Григория Яковлевича Хирбю (1911—1983), в отличие от старших современников — В.П.Воробьева (1887—1954), С.М.Максимова (1892—1951), Ф.П.Павлова (1892—1931), к числу «основоположников» национального музыкального искусства уже не относят. Он принадлежит к поколению их учеников и последователей. Первые профессионалы с большой художественной силой, порой — величайшей (как в лучших хоровых опусах 1920-х годов, вошедших в золотой фонд национальной культуры, назовем некоторые: «Алран кайми аки-сухи», «Уй варринче», «Чён-тёрлё кёпер», «Савъ», «Килмен те курман»), воплотили дух истинно народной культуры. Вместе с тем, существенно, что в творчестве первопроходцев личностное начало еще почти не выступало на первый план. Они предпочитали фольклорные формы, ограничивались песенным тематизмом и приемами его вариационного развития, использовали главным образом хор — «коллективистский» инструмент по своей природе.

Задачу преодолеть эти традиционные самоограничения национальной художественной культуры решали уже композиторы следующего поколения. В масштабе Чувашии оно было довольно многочисленным. Рядом с Григорием Хирбю поднимались фигуры близких по возрасту Германа Лебедева (1913—1980), Филиппа Лукина (1913—1994), Аристарха Орлова-Шузьм (1914—1996), чуть помоложе их — бурно развившийся феномен Геннадия Воробьева (1918—1939), продолжавший свое воздействие на национальное искусство и после своей внезапной смерти. Каждый в той

или иной степени отмечен «искрой божьей» музыкального таланта. Вслед за ними формировались как композиторы еще несколько человек, хотя их развитие существенно задержала война.

Но и на таком фоне, творчески достаточно богатым, Хирбю с самого начала своей композиторской деятельности выделялся индивидуальностью. Повод размышлять о месте его творчества в культуре чувашского общества появился уже в начале 1930-х годов, когда вокальные произведения Хирбю зазвучали в исполнении Чувашского государственного хора, инструментальные — в исполнении Государственного симфонического оркестра. Его музыка сразу обратила на себя внимание. Необыкновенная эмоциональная отзывчивость, искренность и непосредственность его натуры, чутье и умение найти яркую, броскую интонацию, адекватные средства для воплощения своих мыслей находили отклик в сердцах слушателей.

Одним из первых, кто попытался осмыслить ряд крупнейших фигур в чувашской художественной культуре своего времени, был один из самых выдающихся поэтов поколения, которому принадлежал Хирбю, Педер Хузангай. Григорию Хирбю, еще студенту консерватории, он посвятил в 1939 году сонет «Композитор патёнке» («Композитору»):

Сак пёчэк пӱлӑме аслӑлатат ман шухӑш.
Паха ёмӑтпелен тухап сан патӑнтан.
Эс тупнӑ кӑвӑсем хастарлӑ та салху кӑшт,
Тӱссе тӑвӑлнисен кӑмӑлӑпе пӑр тан.

Сӑрнай сассипеле хум-шавлӑ Атӑл хутӑш
Йӑрсе те тарӑхса пӑлханнӑ авалтан.
Юрра саван сӑре сӑвар усма паман!
Савна халь ылханса сунать ман тепӑр хут ӑш.

Янран илем ӑсти! Мӑскер сунам сана?
Хаяр кӑрешӑе сӑкленчӑ самана, —
Юратнӑ халӑхна ӑмӑрт сунат хушсамчӑ.

Шанатӑп хамӑрти сӑнми чун хавалне,
Пӑлетӑп: сут тӑнчен сӑркесӑр вӑй-халне
Гармони тумалла чӑн ирӑк ӗс хӑвачӑ.

В авторском переводе:

Твой скромный уголок раздвинут ширью чувства.
Я вышел от тебя с возвышенной мечтой.
От звуков мне твоих и радостно и грустно.
Вновь образ родины встает передо мной.

Я слышу, как шумят крутые волны Волги,
Как вторит бунту их немолкнувший сырнай...
Проклятье прошлому за гнет тяжелый, долгий,
За то, что песнь любя, не смел запеть наш край.

Мой друг испытанный! Что пожелать тебе?
Призвало время нас к невиданной борьбе:
Орлиных крыльев взмах дай в звуках ты народу.

Я верю в дерзкий дух, что в нас живет всегда,
Я знаю: смысл и цель свободного труда —
Творить гармонию из хаоса природы.

В тот год из-под пера Хузангая вышли два стихотворения-сонета, посвященных творческим личностям: 28-летнему музыканту Григорию Хирбю и 26-летнему поэту Александру Алге. Потом, в начале 1950-х, Хузангай продолжил свои поэтические «персоналии». В них нашлось место актрисе Ольге Ырзем, живописцу Моисею Спиридонову, скульптору Илье Кудрявцеву. Каждый в своем виде искусства стал выдающимся деятелем. Они пришли и ушли в двадцатом столетии и своим творчеством воплотили его ценности — формируя духовную жизнь народа в течение десятилетий при своей жизни, а также оставив после себя целый мир образов и традиций в национальном искусстве.

Сонет «Композитору» обобщил представления о культуре родного народа и о незаурядно проявляющих себя в ней личностях. Строки о «невиданной борьбе» («хаяр кёрешү»), думается, как для поэта, так и для композитора, это — не плоские призывы к абстрактной или классовой «борьбе», обычные для советско-большевистской фразеологии. Подразумевались вполне конкретные вещи: преодоление ограничений культурной ситуации, раздвижение духовных рамок бытия — невозможные без борения духа.

Выстраивающийся в пространстве XX века ряд выдающихся личностей Чувашии как целостность еще не

осмыслен культурологией и искусствоведением. Быть может, этот ряд еще слишком близок нам хронологически и представляется слишком неоднородным. Однако композитор Григорий Хирбю уже сейчас — по мере талантливости, масштабности художественных обобщений, уровню воздействия на аудиторию, диапазону жанров, количественной величине и сохраняющейся востребованности наследия, иначе говоря, по общекультурной значимости — мыслится в этом ряду одной из первостепенных фигур.

* * *

Пути, которыми Григорий Хирбю шел к своим целям, диктовались состоянием художественной культуры Чувашии, спецификой ее развития в современном ему советском и мировом контексте и, конечно, свойствами личности и дарования композитора.

Какие цели, задачи ставил перед собой и своим искусством Григорий Хирбю? Главным для него было отображение правды и красоты чувств, правды и красоты жизни своего народа. Будучи одарен чувствительной натурой и богатой музыкальной фантазией, композитор желал как можно сильнее воздействовать на слушателя своей музыкой. Отсюда — его непрестанные искания тем и выразительных средств. Идеалом для него было сочетание национального музыкального языка и средств из арсенала классической и современной музыки.

В отношении внимания к его творчеству со стороны общественности и специалистов Григорию Хирбю повезло (и это не было случайностью): уже при его жизни музыковед Ю.А.Илюхин работал над книгой о нем. Издание осуществилось в 1985 году. Столь серьезных исследований жизни и творчества тогда еще не устаивался ни один из чувашских композиторов.

Благодаря этому известна, например, история поступления в музыкальную школу шестнадцатилетнего Гриши Хирбикова из д.Чикмезино (ныне слилась с д.Аксарино) Мариинско-Посадского района. Уже в детстве он был вынужден зарабатывать батраком-подпаском и научился при этом играть на дудочке и гармошке (продолжая

традицию местной фольклорной пастушеской музыки). Стремясь получить образование, он самостоятельно приехал в Чебоксары и поступил в Школу-коммуны. Здесь его однажды и встретил заведующий Чебоксарской музыкальной школой С.М.Максимов, записавший с голоса бывшего пастушка несколько народных песен (две вошли потом в фольклорный сборник Максимова «Песни верховых чуваш»). Почувствовав в мальчике-певце несомненные способности, Степан Максимович велел ему прийти в музыкальную школу, где сразу зачислил в класс скрипки [Илюхин 1985:8—9]. Вскоре руководитель школьного хора Василий Петрович Воробьев направил мальчика в группу альтов Чувашской государственной хоровой капеллы (потом он пел партию тенора). Так Григорий Яковлевич встал на путь овладения будущей профессией хормейстера, а затем и композитора. Непрерывно и много лет, начиная с 1927 года, он прилагал немалые усилия, чтобы превратиться в профессионального музыканта. Хирбю получил великолепное специальное образование. Он учился:

— в 1927—1929 гг. — в музыкальной школе в Чебоксарах; одновременно уже пел в государственной капелле под управлением В.П. Воробьева;

— 1929—1932 гг. — в Чувашском музыкальном техникуме; его наставники по специальным дисциплинам здесь Ф.П.Павлов, В.М.Кривоносов;

— 1932—1937 гг. — на рабфаке при Ленинградской консерватории;

— 1937—1943 гг. — в Ленинградской государственной консерватории им. М.И.Глинки (в годы войны находилась в Ташкенте). В Ленинграде его преподаватели по специальности — композиторы П.Б.Рязанов, Х.С.Кушнарев. Диплом он получил в 1951 году. В годы учебы находился в среде талантливых сокурсников, разных по художественным ориентациям, в будущем высокопрофессиональных музыкантов. Здесь он получил поддержку от учителей и товарищей в установке на служение делу развития искусства родного народа, впитанной им еще в Чувашском музыкальном техникуме.

Личность Григория Яковлевича окрашивалась своеобразным сочетанием самобытного природного крестьянского мировоззрения (он до конца жизни сохранял и обаятельную внешнюю непосредственность выходца из «простонародной»



Класс проф. Х.С.Кушнарера в 1939 году. Фото из кн.

«Х.С.Кушнарер. Статьи, воспоминания, материалы» (М.—Л., 1967).

В третьем ряду (слева направо): Г.Хирбю, А.Леман, В.Маклаков, А.Спасский, А.Носидзе, В.Салманов; во втором ряду: В.Тигранян, Т.Оганесян, Х.С.Кушнарер, Б.Гольц, И.Фин-кельштейн; в первом ряду: Г.Носов, Б.Клюзнер, О.Евлахов.

среды) и приобретенной в годы учения интеллектуальной культуры. Уже в зрелом возрасте он пришел к необходимости самостоятельно «штурмовать» специальную музыкально-теоретическую литературу. В его домашней библиотеке были собраны книги, которые мог приобретать только композитор-интеллектуал или музыковед; в Чувашии таких читателей во все времена можно было пересчитать по пальцам... Например: «Контрапункт строгого письма» С.И.Танеева (1959), «Народная музыка Венгрии и соседних народов» Белы Бартока (1966), «Современные черты гармонии Прокофьева» Ю.Н.Холопова (1967), «Художественные принципы музыкальных стилей» С.С.Скробкова (1973). Ряд монографий о представителях национальных композиторских школ: О.Е.Левашевой об Эдварде Григе (1962), Г.Н.Хубова о Модесте Мусоргском (1969), И.В.Нестьева о Беле Бартоке (1969). Среди не менее чем сотни симфонических партитур в его библиотеке особо любопытен полный комплект симфоний Густава Малера, выпущенный в 1960–1970-х годах издательством «Музыка» в превосходном полиграфическом исполнении. То, что эти книги

и ноты служили предметом внимательного прочтения и не пылились на полке, видно по многочисленным пометам на полях и прямо в тексте: Григорий Яковлевич по-хозяйски распоряжался ими, делая подчеркивания зримо и щедро — сочным красным карандашом.

1960-е и 1970-е годы, когда Хирбю наиболее интенсивно работал с книгами, в истории советской музыки иногда называют периодом «технического перевооружения» композиторов. Хирбю, возраст которого уже перевалил за пятьдесят, не бросился изучать западные музыкальные технологии, подобно многим (в первую очередь столичным) коллегам-современникам. Воспитанный на ревниво оберегавшихся советской консерваторской школой академических традициях музыкального языка, Григорий Яковлевич пытался вырваться из пут устаревшей музыкальной схоластики и догматики. К сожалению, в профессионально-музыкальном обиходе у композиторов Чувашии не доставало вузовской, консерваторской среды, не хватало и соответствующего общения, где вдумчивый практик (каковым должен быть композитор по роду профессии) мог бы «подпитываться» интеллектуально. Но Григорий Яковлевич не останавливался в попытках познать нечто, ранее ему неизвестное в своей профессии. Он регулярно ездил в дома творчества композиторов, консультировался у крупных мастеров, более всего — у опытного воспитателя нескольких поколений отечественных композиторов, профессора Московской консерватории Генриха Ильича Литинского. Но чувствовал потребность самостоятельно вникать и в музыковедческие штудии, постичь научные открытия современных ему музыковедов.

Хирбю выделяет все привлекающие его внимание фрагменты и мысли, подчеркивая, строку за строкой, целые абзацы и даже, иногда, страницы. Следя за его карандашом, мы как бы проявляем для себя мысли читателя: чувашского композитора волновали проблемы полифонии, современной гармонии, стиля, ладовой основы — пентатоники, связей музыки композиторской и фольклорной. Например, в монографии И.В. Нестьева подчеркнуто:

«Барток был в числе тех музыкальных реформаторов, которые сознательно желали вывести европейскую музыку из привычной и заезженной колеи позднеромантических традиций.

С этой целью он решительно раздвигал рамки тональной системы, обновлял и динамизировал мелос, ритмику, ладовое и тембровое развитие. Но, в отличие от венской атональной школы Шенберга, принципиально отказавшейся от художественной разработки народно-песенных «примитивов», — Барток искал источники вдохновения прежде всего в неисчерпаемых сокровищах музыкального фольклора. Пути обновления музыкальной образности и выразительных средств он находил именно в новаторском развитии вечно живых художественных богатств, таящихся в творческом опыте народа»; «многое у Бартока является особенно поучительным для молодых национальных культур Советского Востока, и в частности для тех наций, чья музыка основана на пентатонной системе...»

В книге самого Бела Бартока рукой Хирбю отчеркнуты строки: «Изучение крестьянской музыки имело для меня решающее значение, так как навело меня на мысль о возможности полной эмансипации от существовавшего до сих пор полного господства мажоро-минорной системы. Оказалось, что древние лады... отнюдь не утратили своей жизнеспособности. Применение их сделало возможными новые гармонические комбинации». Высказывание венгерского музыканта для Хирбю, несомненно, перекликалось с его собственными композиторскими проблемами, поскольку прямо переносилось на природно присущую чувашской народной песне пентатонную ладовую систему.

Подробно проработаны некоторые разделы книги Ю.Н.Холопова об опыте Сергея Прокофьева в формировании современной гармонии и ее особенностях. Подчеркивая, Хирбю отмечает «... черты нового музыкального мышления... в области гармонии... ритме, метре, фактуре, во взаимоотношениях между элементами». «Речь идет... об изменении самой концепции гармонии... Изменилось представление о сущности гармонии». На страницах этой книги подчеркнута красным вся терминология, характеризующая аккордовые сочетания, специфичные для новой музыки.

Все отмеченное Григорием Яковлевичем перекликается с проблематикой и реалиями его собственного творчества. От цепкого взгляда чувашского мастера не ускользают суждения аналитика, резонирующие с представлениями о «технологическом» опыте предшественников национальной (чу-

мой к квартсекстаккордам и трезвучиям. Поэтому и аккорды, построенные из этих интервалов, не должны рассматриваться как производные от терцовых, хотя, как мы увидим далее, между ними могут быть точки соприкосновения и промежуточные типы.

Специфика звучания кварт- и квинтаккордов определяется особенностью их интервальной структуры: сочетанием суровой и «пустой» звучности чистых квинт (кварт) и неострой, суховатой диссонантности больших нон (малых септим) при отсутствии или завуалированности полнозвучной мягкости несовершенных консонансов. С этим связана одна интересная особенность. С наибольшей определенностью характерный колорит звучания кварт и квинтаккордов проявляется в трехзвучных комплексах. Прибавление четвертого, пятого и каждого последующего нового звука обостряет звучание аккорда, если он строится по терциям. Прибавление же четвертого и пятого звуков к кварт- или квинтаккорду не только не делает звучание более острым, но, пожалуй, даже смягчает его, хотя и делает более густым и массивным (см. пример 31). Смягчение звучания объяснимо появлением в аккорде несовершенных консонансов (при усложнении терцовых аккордов появляются, наоборот, диссонансирующие интервалы).

При простом наложении квинт или кварт точкой наибольшего смягчения является пятизвучный аккорд. Прибавление шестого и каждого последующего звука только усиливает диссонантность и грузность звучания аккорда. Таким образом, пятизвучные квинт- или кварт-аккорды имеют несколько особый характер. Так как по своему звуковому составу они совпадают с пентатонной, то их можно назвать пентаккордами (см. третьи аккорды в примерах 31 А и 31 Б).

Кварт- и квинтаккорды часто связываются с образами стихийности, необузданности, безлюдной природы. Во второй части «Скифской сюиты» («Чернобог и пляска нечисти») начальная мелодия удвоена в квинту и октаву, что в соединении с зычной звучностью валторн создает впечатление «первозданной» варварской силы. Трезвучные гармонии оказались бы здесь слишком мягкими и вялыми. Когда возникла необходимость «уплотнить» двузвучия, Прокофьев превратил их в квартаккорды.

вашской) школы. Например, Б.В.Левик, анализируя симфонии Малера, пишет: «...Музыка Шестой симфонии... основана на бытовых жанрах — марше, танце, песне — хотя и очень переосмысленных и подчиненных эмоционально-психологическому содержанию произведения». Присутствие тех или иных признаков названных бытовых жанров — практически обязательный атрибут симфонического творчества чувашских музыкантов. Следим за красным карандашом далее: «Малотерцовая интонация (до в ля миноре) играет важную выразительную роль в главной партии первой части, в основной теме второй части, в середине третьей части (в грустной мелодии гобоя), в основном тематическом материале финала. Этой же малотерцовой интонацией завершается вся симфония...»

Не слышалась ли чувашу Хирбю за этим словесным описанием интонационная структура знаменитой в чувашской музыке эпико-драматической Симфонии до минор Геннадия Воробьева, в которой столь же важную роль играет малотерцовая интонация главной темы, проходящей сквозь все части? Да и «грустная мелодия гобоя» с этой же темой (в отличие от Малера, правда, в первой части) запоминается едва ли не более многих других тем...

* * *

Чтобы ответить на вопрос о творческом методе Григория Хирбю, требуется определиться в некоторых важных понятиях, о которых раньше или культивировались идеологизированные представления, или вообще не принято было говорить. Например, какое место занимали вопросы технологии в его профессиональной работе?

«Музыка, если она настоящая, — это сама правда об обществе, однако высказанная не впрямую... Музыка нагружена непосредственным бременем социально важного смысла, но как бы не ведает об этом, ибо шифровка общественно значимых смыслов совершается на уровне музыкальной технологии, на уровне веками складывавшейся техники композиции, давшей в руки композитора как бы отточенный логический итог столетий...», — пишет известный эстетик А.В.Михайлов [1988:108]. Григорий Хирбю ставил перед собой задачу воплотить, передать *общественно*



**Г.Я.Хирбю с друзьями: писателем Л.Я.Агаковым
и поэтом П.П.Хузангаем. Фото ок. 1941 г.**

значимые смыслы. При этом обновление композиторской техники он считал обязательным и важным делом, но все-таки — подчиненным главной задаче.

Реализм, который был стандартным условием самой возможности творчества в советское время, в принципе не отвергает новаторства. Любопытно вспомнить великого реалиста XIX столетия Модеста Мусоргского, провозгласившего абсолютно новаторский девиз: «Вперед, к новым берегам». Однако в искусстве тоталитарного общества, в условиях которого пришлось жить и работать чувашскому музыканту, категория новаторства чем далее, тем более противопоставалась модернизму как только отрицательному «упадническому» явлению. Новизна была *возможна*, но *не обязательна*. Иначе тут же возникали призраки «искусства для искусства», «формализма» и тому подобных «бесов», подлежавших беспощадному выкорчевыванию, порой физическому, т.е. вместе с самим художником...

Вместе с тем художественной культуре Нового и Новейшего времени модернизм присущ по природе — не в оценочном понимании, а как определение сути самодвижения культуры в направлении постоянного и все ускоряю-

щегося обновления; такой смысл и вкладывает в понятие *modernism* западноевропейская социология и эстетика. В этом смысле и безусловный реалист Мусоргский прямо вписывался категории модернизма. В Новейшее же время наиболее «продвинутые» части социума устремляются в «авангардные» сферы. Отсюда главная парадигма культурологии XX столетия: «Радикально новые и прежде неизвестные типы художественного и философского самовыражения...» [Якимович 1998:339]. Советское же искусство развивалось в неразрешимых противоречиях этих исходных установок.

Но свои собственные проблемы решали и другие, менее крупные составляющие советского общества. Среди таковых и чувашский социум, в музыкальном искусстве не «растворившийся» общим потоком. Профессиональное искусство Чувашии XX столетия принадлежит к типу «ускоренно развивающихся» и «национальных». В композиторском творчестве здесь происходило первичное освоение готовых форм, жанров и выразительных средств, которые сложились на ином материале, в условиях *иных музыкальных цивилизаций*, в сочетании с иными устными музыкально-поэтическими традициями. И это освоение — не одноразовый акт, а длительный процесс вживания и синтеза.

В теории культуры этот тип принимается за маргинальный. Он мало изучен, поскольку представляется незначительной и периферийной частицей «тоталитарной культуры» вообще, противоборствующей с культурой «авангардной» [Якимович 1998:342].

Но ведь для Хирбю, как и для всех, пребывающих внутри «маргинальной культуры», чувашская культура всегда оставалась в самом *центре бытия* и должна быть понята в этом качестве.

Модернизм и, тем более, авангардизм долгое время здесь не находят почвы, а проблема новизны не занимает центрального места как в школах старых культур, развивавшихся естественным образом и не испытывавших перекосов и дефицитов, присущих «ускоренности». Впрочем, по отношению к «национальным» искусствам это понимают и признают и теоретики модернизма. Например, в своей «Философии новой музыки» (1949 год! — для Хирбю это время подступов к зрелости и первых серьезных раз-

мышлений; однако «железный занавес» уже полностью отсекает советских людей от концепций западного происхождения) Теодор Адорно рассуждает: «...Технический горизонт, на фоне которого омерзительно выделяются тональные созвучия, сегодня заключает в себе всю музыку... Правда, здесь требуется уточнение. О правдивости и фальши аккордов следует судить не по их изолированному применению. Это можно измерять лишь относительно общего состояния техники». И далее апологет нововенской школы делает оговорку в сноске: «Там, где тенденция развития западной музыки утверждалась не в чистом виде (это происходило во многих аграрных областях Юго-Восточной Европы), тональный материал можно было без стыда использовать еще в совсем недавнем прошлом. Стоит лишь подумать об экстерриториальном, но по своим последствиям грандиозном искусстве Яначека, как и о многих произведениях Бартока... Легитимация такой «маргинальной» музыки, во всяком случае, обусловлена тем, что она образует созвучный самой себе избирательный технический канон» [Адорно 2001:86].

То, что Адорно говорит о восточноевропейцах Яначеке и Бартоке, несомненно, должно быть распространено и на национальные внутрисоветские композиторские школы разных масштабов. Григорий Хирбю, вместе с современниками, искал и создавал созвучный идеологии своей национальной культуры и музыки «избирательный технический канон». Ценность же его творчества (если заменить слово «грандиозный», употребленное Адорно, на более приемлемое в нашей ситуации) — в общенациональной значимости его последствий.

Результатом творческих усилий чувашского мастера стали свежесть музыкальной мысли и выразительность языка, высоко оцененные современными ему слушателями. Для Хирбю характерно постоянное напряжение музыкальной мысли, преодоление штампов в построении мелодий, музыкальных композиций. Его мелодии ярко эмоциональны, экспрессивны, индивидуальны по построению.

Современники ценили его фольклорные познания: к нему нередко обращались как к специалисту по чувашской народной музыке. Так, Григорий Яковлевич помог с подготовкой к изданию и переводами чувашских фольклорных

текстов редактору перевода книги Золтана Кодая «Венгерская народная музыка» К.К.Сакве при работе над ее русским вариантом (выпущенным в Будапеште в 1961 году). Много раз просил его дать отзыв о новых записях музыкального фольклора и Чувашский НИИ языка, литературы, истории и экономики. Хирбю добросовестно прослушивал звукозаписи, вникал в материал с пониманием важности своей миссии. Так, о расшифровке 216 песен, записанных на магнитофонную пленку экспедицией НИИ в чувашских селениях Башкирской АССР и Оренбургской области, выполненных композитором А.А.Петровым, он написал:

«Большинство из этих песен удивили меня своими мелодичностью, задушевностью, глубиной, целомудренностью, а также ритмической гибкостью, например: «Тӓлӓх юрри» (рулон 7); «Вӓйӓ юрри» (рулон 7); «Хӓр йӓрри» (рулон 10); «Нартукан юрри» (рулон 5); «Сӓпка юрри» (рулон 11); «Помилке юрри» (рул. 14); «Садра сар кайӓксем» (рулон 22) и т.д. Некоторые песни имеют большое влияние с интонационно-ладовой стороны особенно русских, украинских и башкирских песен.

Очень нужное и большое дело сделал Научно-исследовательский институт, организовав эту экспедицию. Собран очень богатый материал образцов устного народного творчества. Отлично, аккуратно, честно, со всей ответственностью выполнил расшифровку композитор Анатолий Алексеевич Петров в количестве 216 песен. Рекомендую данные песни принять в фонд института».

Оставаясь превосходным знатоком родного фольклора, Хирбю не слишком часто пользовался приемом цитирования, предпочитая создавать собственные музыкальные темы. Внешне заметнее, что он стремился учиться скорее непосредственно на примерах творчества выдающихся современников, вдохновлялся их находками. Будучи уверен в естественной оригинальности своего музыкального языка и художественной ценности результатов собственной интонационной работы, Хирбю не боялся использовать самые знаменитые современные сочинения как непосредственные модели для себя. Совершенно очевидно, что идея его песни «Тӓнчери пур ыра сӓмрӓк, пӓрлешер!» («Молодежь планеты, встанем как один») навеяна «Гимном демократической молодежи мира» Анатолия Новикова,

«Шупашкар каçёсем» («Чебоксарские вечера») — «Подмосковными вечерами» Василия Соловьева-Седого, а замысел «Патриотической оратории» на стихи Михаила Сеспеля перекликается с идеей «Патетической оратории» Георгия Свиридова на стихи Владимира Маяковского. Но осуществлял подобные «заимствования» Григорий Яковлевич творчески, индивидуально и самобытно в интонационном отношении, никогда не провоцируя упреки в заимствованиях.

Сходным образом и некоторые хоры на темы чувашских народных песен «Кёреке юрри», «Хёрёх чалаш хёрлё ту», «Тухать-и те тухмасть-и» имеют свои прототипы в одноименных произведениях Степана Максимова и Федора Павлова.

Можно сомневаться в *необходимости* повторных обращений к народным темам, легшим в основу уже известных произведений. В определенной степени они связаны с риском девальвации устоявшихся ценностей. Вместе с тем это — в некотором роде возрождение старинной европейской практики использования любых популярных музыкальных идей и тем при создании своей музыки. Известно, что великие Гендель, Бах, Моцарт пользовались таким приемом самым буквальным образом. И высочайшие художественные результаты подобных опытов оправдывали их опыт. Думается, практика Григория Хирбю имела подобный же смысл и результат.

По этому пути он предполагал идти и дальше, мечтая создать симфоническое произведение, которое было бы способно «затмить все, что было создано раньше» (так передает его высказывания С.М. Илюков; см. публикуемое во 2-м разделе настоящей книги письмо последнего). Очевидно, что и здесь Григорий Яковлевич уже определил для себя, что «моделью» для будущего произведения послужат симфонии Густава Малера. Они привлекали чувашского композитора, возможно, «острым переживанием несовершенств окружающего мира» (фраза из подчеркнутого рукой Хирбю фрагмента статьи Б.В. Левика о 6-й симфонии великого венца), неистовостью и контрастностью эмоциональных состояний, опорой на привычные формы, жанры и тонально-гармоническую систему в языке — подобные эпитеты порой можно применять и к некоторым страницам творчества самого Хирбю. Чувашский



Г.Я.Хирбю в рабочем кабинете. Фото 1960-х гг.

композитор вчитывался в подробные анализы партитур Густава Малера, предпосланные нотам каждой симфонии. В статьях-предисловиях — масса подчеркиваний красным карандашом, отображающих углубленный интерес к симфонической драматургии, тональным планам, лейтинто-нациям, полифонии, приемам достижения кульминаций, оркестровке, решению проблемы финала и т.д. и т.п. Между прочим, обратил Хирбю внимание и на пентатонику в «Песне о Земле». Если Левик проводил здесь параллель с китайской музыкой, то Хирбю, несомненно, думал об интонационной основе своей музыки.

* * *

Известно, что «Нарспи» Григория Хирбю — лучшая национальная опера из тех, что идут на сцене Чувашского государственного театра оперы и балета. Она отличается драматургической цельностью, яркостью образов, богатством музыкальных характеристик. Она вобрала в себя и достоинства великой национальной поэмы «Нарспи» Константина Иванова. Но, будучи произведением другого вида искусства, имеет самостоятельную ценность, подтвержденную долгой сценической жизнью.

Тем не менее автор задумывался о необходимости сделать новую редакцию своей оперы. Но не успел. После его кончины редактирование оркестровой партитуры Хирбю предпринял Леонид Фейгин. В театре опера пошла в новой оркестровой редакции, заслужившей высокие оценки и благодарность многих музыкантов-исполнителей и слушателей. Вместе с тем, учитывая исторический опыт подобных редакций и свойства дарования Хирбю, следует внимательно анализировать разные стороны оригинала и новой редакции. Не исключено, что качество первоизданной цельности однажды покажется более актуальным и важным, нежели совершенство и уравновешенность, отличающие новый вариант партитуры. В этом отношении хочется вспомнить судьбу оперных шедевров Мусоргского. Их несколько раз редактировали выдающиеся композиторы, начиная с Н.А.Римского-Корсакова. А по прошествии столетия пришли к выводу, что авторский оригинал, при всех его нетрадиционных для классической оперы особенностях, — цельнее и глубже.

* * *

Ушел в прошлое двадцатый век, век крутых переломов в развитии культуры России и всего российского социума. Именно в нем создание национального искусства стало движущим началом творчества и для художественной интеллигенции нерусских народов России, имевших силы подняться до формирования профессионального искусства. В пространстве этого столетия фрагмент России — Чувашия — структурировался как некая культурная целостность, обретающая новые, неведомые ей прежде феномены духовной жизни. Один из таковых — композиторское творчество, искусство

создания музыкальных произведений. Одной из ключевых, фундаментально значимых фигур эпохи в этом искусстве стал композитор Григорий Яковлевич Хирбю. Признание как выдающегося выразителя народного духа далось ему уже при жизни. Однако было бы неправильным считать, что творческая биография и деятельность Григория Хирбю уже достаточно осмыслены и понятны. Поскольку искусство композитора живет, сохраняется и потребность изучения современного восприятия его музыки, ее влияния на новые явления культуры, переосмысления подходов прошлого. Авторы предлагаемого вниманию читателей сборника обнаруживают в наследии Г.Я.Хирбю ряд аспектов, заслуживающих внимания современных исследователей.

Новый век ставит новые проблемы перед самим существованием академического музыкального искусства. Творчество Григория Хирбю будет востребовано, если его ценности будут жить в XXI веке. У общества же перед ним имеются совершенно очевидные и четко формулируемые долги. Необходимо, как минимум, издать клавиры его оперы — тогда она будет продолжать свое благотворное «излучение» на новые поколения входящих в жизнь музыкантов. Не менее важно издать и сборник народных песен его родины в записи самого Григория Яковлевича.

Тогда значение наследия Г.Я.Хирбю, несомненно, будет возрастать. Уже сейчас, после «обвала» и обесценивания огромного количества произведений конъюнктурно ангажированного социалистического искусства середины XX столетия, начинают проясняться контуры истинно значимых общенациональных ценностей. В их числе — музыка композитора Хирбю.

Использованная литература

- Адорно 2001: *Адорно Т.* Философия новой музыки. М.: Логос, 2001.
Илюхин 1985: *Илюхин Ю.А.* Григорий Хирбю. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1985.
Михайлов 1988: *Михайлов А.В.* Выдающийся музыкальный критик // Советская музыка, 1988. № 6. С. 106—110.
Якимович 1998: *Якимович А.К.* Культура 20 века // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 1. СПб.: Университетская книга, 1998. С. 339—346.

I

ИССЛЕДОВАНИЯ

ЭПОХА ГРИГОРИЯ ХИРБЮ

И. В. Данилова

Внаследии каждого композитора есть произведения, которые на протяжении десятилетий воспринимаются как визитная карточка его творчества, аккумулируя в себе наиболее характерные черты стиля. Одним из таких произведений для Григория Хирбю стала песня «Укълча умёнче» («У околицы»), созданная в 1950 году на стихи Валентина Урдаша. Это была лирическая «песня нового времени» (Кондратьев), ставшая безусловной удачей композитора, утвердившаяся в коллективной слушательской памяти.

В творчестве Г.Хирбю было множество удач. Его путь отмечен и многими общественно-государственными знаками их признания: выдающийся чувашский композитор был награжден званиями заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР (1945), заслуженного деятеля искусств РСФСР (1968), народного артиста РСФСР (1974). В 1969 году Г.Я.Хирбю стал лауреатом Государственной премии Чувашской АССР им. К.Иванова, первым среди музыкантов он был удостоен звания лауреата премии Комсомола Чувашии им. М.Сеспеля (1967).

В композиторском творчестве, которое стало главным делом его жизни, Г. Я. Хирбю удавалось сочетать интерес к песенному жанру — самому демократичному и востребованному в современной ему социокультурной ситуации — с устремленностью к жанрам академической музыки.

Несмотря на обилие песен, снискавших любовь слушателей, центральное место в его наследии занимает опера «Нарспи». Опера безусловно входила в список жанровых приоритетов композитора. Художественно состоявшаяся,

обладательница благополучной, даже счастливой сценической судьбы, «Нарспи» была не единственным обращением Г.Хирбю к оперному жанру. Перу композитора принадлежит I акт незавершенной оперы «Сендиер и Пинерби» и, также оставшаяся незаконченной, детская опера «Отважный Илюш». Путь к одному из самых приоритетных жанров академической музыки лежал через создание музыки к спектаклям Чувашского академического драматического театра им. К.Иванова.

Представлено в творчестве Г.Хирбю и кантатно-ораториальное направление, столь привлекавшее многих чувашских композиторов. Для Г.Хирбю показательно не только обращение к этой жанровой сфере и определенной тематике, соответствующей дифирамбическому предназначению кантат и ораторий в советскую эпоху, но показателен и выбор поэтов: он не раз обращался к стихам П.Хузангая (в том числе в «Кантате о Ленине»), получившая известность «Патриотическая оратория» Г.Хирбю создана на стихи М.Сеспеля — это одно из первых композиторских обращений к творчеству поэта-реформатора.

В область музыкальной композиции Григорий Хирбю, как и многие другие чувашские композиторы, входил через ворота вокально-хоровой музыки. Однако в его творчестве отчетливо проявилось тяготение к инструментализму. Среди его произведений для симфонического оркестра «Торжественная увертюра», одночастная Симфония до-минор, сюита «Советская Чувашия», симфоническая картина «В лесу» (по опере «Нарспи»). Вершинное достижение в этой жанровой сфере — Концерт для гобоя с оркестром, созданный композитором в 1981 году к своему 70-летию.

Многое в творчестве Г.Я.Хирбю определялось своеобразием его индивидуальности. Вместе с тем творчество это неразрывно связано с эпохой, в какую довелось жить композитору. Цель данной статьи: посмотреть в лицо эпохи, чтобы сквозь призму ее характеристики сделать еще один шаг к пониманию его личности и творчества.

* * *

В историю чувашской музыки Г.Я.Хирбю вошел как один из представителей целого поколения композиторов,

активная творческая деятельность которых началась после Великой Отечественной войны. Они выступили вслед за основоположниками профессиональной музыки Ф.П.Павловым, С.М.Максимовым, В.П.Воробьевым. Автор обстоятельной монографии о творчестве Г.Я.Хирбю — Ю.А.Илюхин [Илюхин 1985] — обозначает это поколение чувашских композиторов как второе. К нему, в сущности, принадлежали люди разного возраста: Г.А.Анчиков и А.В.Асламас, Ф.С.Васильев и Г.С.Лебедев, Ф.М.Лукин и А.Г.Орлов-Шузьм, А.М.Токарев, Т.И.Фандеев и В.А.Ходяшев. Кажущаяся одновременность их появления в музыкальном искусстве была обусловлена начавшимся (после вынужденного длительного перерыва, связанного с войной) оживлением музыкальной жизни республики. Представители этой генерации составили одну из наиболее репрезентативных в количественном отношении, эстетически и стилистически монолитных творческих групп в истории национальной музыки. Большинство из них специально обучалось композиции в высших музыкальных учебных заведениях. Благодаря этому представители нового поколения обладали определенными профессиональными качествами, необходимыми для создания музыки.

Григорию Хирбю посчастливилось учиться в старейшей консерватории России: более десяти лет его жизни (1932—1943) связаны с Ленинградской консерваторией. Через структуру рабфака, где будущий композитор обучался у В.В.Волошинова (сочинение) и М.И.Чулаки (теория, гармония, инструментовка), Г.Я.Хирбю попадает в консерваторский класс профессора Х.С.Кушнарева, затем профессора П.Б.Рязанова. Последний почувствовал тягу своего воспитанника к вокальной музыке и всячески ее поддерживал. Именно тогда внимание будущего автора оперы «Нарспи» привлекла поэма К.В.Иванова. Так появились три арии — Нарспи, Сетнера и Михедера, впоследствии вошедшие в оперу.

До революции 1917 года сама возможность обучения в консерватории была немислимой для этнического чуваша. Выходец из многодетной крестьянской семьи, Григорий Хирбиков (так звучала фамилия композитора в годы юности) прошел путь от подпaska до национального композитора. Подобная стремительность в овладении творческими профессиями типична для представителей развивающихся

национальных культур в советскую эпоху. Поддержка и интенсивное развитие талантов из народа были одними из звеньев государственной программы по ускоренному развитию национальных культур. Во многом это соответствовало задачам, которые ставили перед собой лидеры чувашской музыкальной культуры. Именно они были первыми учителями и наставниками Г.Хирбю.

Покинувший родной Мариинско-Посадский район Г.Хирбиков, по рекомендации С.М.Максимова, начинает заниматься в музыкальной школе, поет в Чувашском государственном хоре, руководимом Ф.П.Павловым и В.П.Воробьевым. Он оказывается в гуще культурно-музыкальных событий чувашской столицы: только за сезон 1927—1928 годов хор дал 24 концерта. В июне 1929 года — поездка с хоровым коллективом в Москву, выступления в ЦПКиО и Большом театре, встреча с артистами хора им. Пятницкого. В эти годы Г.Хирбиков выступает и как скрипач в камерных ансамблях (с детства он умел играть на тальянке-однорядке, в музыкальной школе занимался на скрипке). Обучаясь с 1929 года в Чувашском музыкальном техникуме на инструкторско-педагогическом отделении, будущий композитор получает специальность «инструктор хора».

Параллельно Григорий Хирбиков функционирует как носитель фольклорно-музыкальной традиции: неумолимому собирателю чувашского песенного фольклора С.М.Максимова он напел около 50 песен родного района. (Эту деятельность Г.Хирбиков продолжал в Ленинграде, где в 1937 году от него было записано около 20 чувашских песен для фонограммархива при Академии наук СССР.)

Таким образом музыкальное развитие Г.Хирбикова шло в разных направлениях, среди которых наметилось и композиторское. Его опыты в этой сфере поддерживались Ф.П.Павловым, руководившим кружком юных сочинителей. С 1930 года начинающие авторы, и в их числе Г.Хирбиков, попадают под опеку приехавшего из Москвы в Чебоксары композитора В.М.Кривоносова. Уже в начале 30-х годов в журнале «Сунтал» («Наковальня») появляются первые публикации произведений Г.Хирбю в жанре массовой песни: «А́мартуллă сар» («Марш ударников») и «Эпир вайлă» («Марш физкультурников»).

В этот период в композиторском творчестве представителей национальных республик наметились тенденции, которые развивались затем на протяжении последующих десятилетий. Речь идет о 1) стремлении создавать национальное искусство, опираясь на фольклорную основу; 2) необходимости (а зачастую также и стремлении) воплощать «современную тему». Требование к воплощению современной темы в реальных условиях сводилось к созданию мифологизированной картины современного советского общества. «Активные собиратели музыкального фольклора» в Чувашии «композиторы С.Максимов, В.Воробьев, Ф.Павлов, Г.Лисков, В.Кривонос, Г.Хирбю... во главу угла ставили задачу создания основы для развития чувашской профессиональной музыки» [Кондратьев 1979:141], осуществляя практическую деятельность в охарактеризованных направлениях.

Мировоззрение Г.Хирбю и представителей того поколения чувашских композиторов, к которому он принадлежал, формировалось в драматичную эпоху 30-х годов. Однако те идеалы и морально-этические ценности, которые для основоположников национальной музыки, творивших в 20—30-е годы, были предметом размышлений и нравственных поисков, к концу 50-х годов опускаются на уровень догм. Именно поэтому «талантливейшие представители [нового] поколения, пережившие испытание войной и выросшие под прессом жесточайшей обработки умов сталинской идеологией и «эстетикой», создают искусство, наиболее отвечающее понятию социалистического реализма» [Кондратьев 1996:9—10].

С особой силой прессинговую функцию выполнило известное Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года «Об опере «Великая дружба» В.Мурадели». Отталкиваясь от критики в адрес конкретной оперы, данное постановление формулировало и узаконивало основные эстетические принципы, сводившиеся к обоснованию «актуальности тематики [музыкальных произведений] («что народу нужно») и простоте, доступности изложения («что народу понятно»)» [Шахназарова 1997:225]. Для развивающихся национальных профессиональных традиций важное значение имела канонизация в постановлении «определенных форм проявления национального — только в качестве ощутимой слухом опоры на элементы фольклорного мышления, осмысленные в стиле

русской классики XIX века» [Шахназарова 1992:90—91]. На рубеже 40—50-х годов такая эстетическая установка соответствовала устремлениям многих композиторов национальных республик. Наибольший урон подобная декларация ретроспективности и подражательности принесла русской композиторской школе.

Однако появившиеся вслед за постановлением ЦК соответствующие документы местных партийных органов санкционировали появление обвинений в адрес тех национальных композиторов, которые в освоении европейских музыкальных жанров, в первую очередь жанров инструментальной музыки, «неизбежно отходили от непосредственной связи с фольклором, использовали тот арсенал средств, который Постановление квалифицировало как «формалистический» [Шахназарова 1992:92]. Проявления «формализма» обнаруживались и там, где их исторически, в силу неразвитости национальных профессиональных традиций в сфере инструментальной музыки, не могло быть. Так, летом 1948 года, на республиканском пленуме Союза композиторов Чувашской АССР в «качестве примеров проникновения формалистического направления в чувашскую музыку» назывались «Праздничная увертюра» и «Приветственная увертюра» А.М.Токарева, оркестровые марши Г.Г.Лискова — произведения с изъянами профессионально-технического характера, обусловленными слабой подготовкой авторов [ИМНС 1974:344]. Кроме того, упреки в формализме были адресованы музыкальной комедии А.Г.Орлова-Шузьм «Когда расцветает черемуха», одним из интонационных источников музыки которой стали интонации эстрадных песен.

Постановление 1948 года, определившее «единственно возможный» путь развития национального музыкального искусства в союзных и автономных республиках СССР, пресекавшее «любые попытки более свободного, более личного отношения к национальной традиции» [Шахназарова 1997:230], надолго парализовало творческие поиски многих композиторов. Устойчивость заданного в 1948 году направления оказалась значительной и в чувашском музыкальном искусстве: новые тенденции в национальной музыке начинают проявлять себя с середины 70-х годов.

Воздействие целенаправленной культурно-национальной политики способствовало тому, что в культурах народов СССР все более укреплялся пласт музыки, ориентированный на западноевропейский тип профессионализма. Для осознания результативности государственной политики в этой сфере появилась необходимость оценить уровень накопленного в контексте музыкально-исторических понятий, которыми определялись достижения национальных музыкальных культур в XIX столетии, то есть через категорию национальной композиторской школы. С 50—60-х годов национальные композиторские школы воспринимаются как состоявшиеся явления в советской музыке.

Вопрос о применении понятия школы по отношению к профессиональным традициям, сложившимся в автономных республиках Российской Федерации, начинает ставиться с середины 60-х годов. Констатируется образование таких школ и в республиках Среднего Поволжья. Например, в постановлении Союза композиторов РСФСР «Об итогах выездного заседания Секретариата СК РСФСР в городе Горьком» 1965 года отмечалось: «Прошедшие концерты убедительно свидетельствуют о том, что в Поволжье достаточно определенно сформировались национальные творческие композиторские школы, в первую очередь в Татарской и Чувашской автономных республиках» [Илюхин 1970:32]. Резонанс этого постановления в регионе был значительным. Об этом свидетельствует и высказывание одного из лидеров Верхневолжской композиторской организации, ректора Нижегородской консерватории, композитора А.А.Нестерова: «В марте 1965 года в Горьком состоялся выездной Секретариат СК РСФСР, посвященный творчеству композиторов Поволжья. Одним из отрадных обстоятельств этого форума явилось то, что все присутствующие отметили огромный рост музыкального творчества нашего Поволжья. И констатировали, что на Волге сложились крепкие национальные композиторские школы, именно школы» [Нестеров 1968:26—27].

Развитие национальных композиторских школ в значительной степени определялось национальной политикой, не претерпевшей с 30-х годов значительных изменений: «Цель, которую преследовали преемники Сталина в области

национальной политики, не отличалась от сталинской. Они добивались создания наднациональной социалистической общности, где основным языком будет русский и где национальное самосознание (русское или любое другое) станет достоянием прошлого» [Хоскинг 1994:437]. Новый аспект в национальной политике послевоенного периода обнаружился через акцентирование проявлений интернационализма — как результат стремления властей интенсифицировать процесс сближения «социалистических наций» (или создать иллюзию его интенсификации, что в эпоху отчетности, «превосходящей действительность», было равнозначным).

Констатационный тип характеристики процессов сближения национальных культур становится общепринятым с 60-х годов: «Чувашская литература и искусство развивались в обстановке роста и укрепления связей с культурой братских народов. Духом интернационализма проникнуты репертуары театров. Лучшие произведения чувашских писателей переведены на многие языки народов СССР и стран социалистического лагеря... В традицию вошли творческие встречи и обмен делегациями» [Очерки 1974:530]. Однако политизация и форсирование процессов культурной интеграции в сочетании со слабостью национальной профессиональной традиции порой приводили к нивелированию национально своеобразного в профессиональном музыкальном искусстве.

Таким образом на пути строительства национальных музыкальных культур накапливаются негативные тенденции. Проявления национальных школ на художественном уровне в значительной степени были подчинены решению не художественных, а идеологических задач, что сопровождалось отсутствием «качественной оценки самого музыкального движения»: «его этапы нанизываются по кумулятивному принципу, отличаясь разве что количественно — новыми именами и названиями» [Зинькевич 2000:85]. В развитии национальных композиторских школ намечается тенденция к экстенсификации музыкально-творческого процесса и подчеркнутой констатационности его результатов. Типично статистический подход к результатам творческого процесса просматривается в сентябрьском, 1951 года, отчете Чувашского обкома ВКП(б) по вопросам культурного строительства в республике: «Композиторами Чувашии за последние пять лет

написано 185 музыкальных произведений, из них 156 рекомендованы к исполнению. Если раньше чувашские композиторы писали в основном хоровые и вокальные произведения, то за 1949—1951 гг. ими создано около 20 симфонических и инструментальных произведений» [Культурное строительство... 1968:160].

На протяжении всей творческой жизни Григория Хирбю и современных ему композиторов эстетика социалистического реализма остается идеологическим регулятором и ограничителем в развитии музыкального искусства. Эта эстетика, ставшая официальной и единственно возможной в СССР, возводит в ранг бесспорной художественной ценности «музыку социалистического реализма», характеризуемую «бесконечным, но не безграничным многообразием индивидуальных стилей» [Попов 1971:123]. Приемлемым в данном многообразии становится искусство, отвечающее «революционно-гуманистическим целям», демонстрирующее «примат содержания в структуре реалистического музыкального образа», «реалистическое единство традиций и новаторства», «направленность формы на восприятие слушателей» [там же]. Сквозь формулировки объемных эстетических категорий просвечивает категорическое требование к искусству быть понятным и доступным — «немедленная, сюжеминутная доступность всем и каждому становится (и на долгие годы!) одним из решающих критериев оценки» [Головинский 1988:31], что обусловлено идеологическими функциями искусства и его подконтрольностью.

Необходимость соответствовать эстетико-идеологическим требованиям по созданию национального академического искусства в сочетании со слабым развитием собственно городских культурно-национальных традиций в Чувашии приводит к значительному снижению требований к профессиональному искусству, отсутствию четкой градации между любительским музицированием (художественной самодеятельностью) и профессиональным музыкальным искусством, возникновению в национальной композиторской музыке пласта «идейно содержательного», но сниженного и зачастую вторичного в художественном отношении.

От композиторов требуется соизмерять свои творческие замыслы с необходимостью отражения по-прежнему актуальной

«современной темы». Озабоченность недостаточным вниманием к современной теме сквозит в строках многих партийных документов. В частности, в отчете Чувашского обкома ВКП(б) по вопросам культурного строительства в республике за сентябрь 1951 года подчеркивается: «Чувашские писатели, композиторы и художники мало бывают в колхозах, на промышленных предприятиях и не изучают глубоко жизнь рабочих, колхозников, интеллигенции, их борьбу за коммунизм, мало заботятся о повышении своего идейно-теоретического уровня и профессионального мастерства» [Культурное строительство... 1968:161]. Все более ошутимая противоречивость соотношения представлений о национальном как исключительно традиционном с требованиями воплощения современной темы продолжает оставаться на данном этапе не осмысленной.

Проблема воплощения национального начала для той генерации композиторов, к которой принадлежал Г.Я.Хирбю, усложнялась еще и тем, что в чувашской музыке была нарушена живая связь поколений: все видные деятели национальной музыкальной культуры довоенного периода, кроме В.П.Воробьева, умершего в 1954 году, ушли из жизни до Великой Отечественной войны или погибли в ее сражениях. Прошедший ГУЛАГ и вернувшийся в Чебоксары С.М.Максимов, скончавшийся в 1951 году, мог занимать в музыкальной жизни республики очень скромное место. Формирующаяся с начала XX века национальная композиторская традиция поддерживалась на протяжении ряда лет (с начала 40-х годов) творчеством небольшого числа композиторов: В.П.Воробьева, Г.Г.Лискова и начинающих пробовать свои силы в создании песен Ф.М.Лукина и Г.С.Лебедева. Таким образом, в чувашской музыке возникла проблема продолжения профессиональных традиций, закладывавшихся на протяжении 20—30-х годов.

Тем не менее, под эгидой заданной эстетической проблематики в творчестве композиторов — представителей национальных школ — происходил процесс накопления профессионализма, освоения новых жанров, стабилизации национальной профессиональной традиции. Сквозь пласты идейно «отрегулированной» музыки постепенно пробивались новые тенденции «в противовес доктрине, нарушением ее постулатов, подчиняясь лишь движению специфической

художественной логики» [Шахназарова 1997:240]. Центростремительно ориентированная культурная политика много способствовала развитию чувашской профессиональной музыкальной культуры и композиторской школы, подъему профессионального уровня национальных композиторов и исполнителей. Регулярные творческие контакты с композиторами и музыковедами российских культурных центров, в первую очередь Москвы, в форме съездов композиторских организаций, выездных пленумов, разнообразных по формам творческих отчетов поддерживали наличествовавшее стремление центра и периферии к созданию и в стране в целом, и в Российской Федерации общекультурного пространства.

Важную роль играла пропаганда произведений чувашских композиторов в средствах массовой информации. В популяризации национальной музыки ведущее значение имели республиканские телевидение и радио. В 1960 году началось строительство республиканского телецентра, с 1961 года включенного в общегосударственную ретрансляционную сеть. В 1966 году, с введением в строй Дома радио, улучшились технические возможности местной ширококвещательной радиостанции, при которой «в целях улучшения пропаганды чувашской музыки» в следующем году был создан хор Комитета по телевидению и радиовещанию Совета Министров Чувашской АССР [Очерки 1974:530]. Определенную роль в поддержке развития национальной композиторской школы играла санкционированная партийными органами деятельность республиканского книжного издательства, особенно по выпуску песенных и хоровых сборников, приуроченных к юбилеям создателей национальной музыки и государственным праздникам. Соответственно именно песенно-хоровая часть композиторского творчества Г.Хирбю оказалась достаточно полно представленной в местных изданиях: тринадцать авторских сборников. Первый из них — «Сурхи кунсем» («Весенние дни») — был издан еще в 1947 году. Только в 60-е годы их было выпущено в свет восемь. Кроме того, издание камерной музыки чувашских композиторов (вокальной и инструментальной), а также партитур симфонических и вокально-хоровых произведений в плановом порядке осуществлялось центральными издательствами. Но и в трех сборниках, выпущенных в Москве, Г.Я.Хирбю оказался представленным исключительно песенным жанром.

Многочисленные и разножанровые произведения представителей чувашской композиторской школы с конца 50-х годов объединяла принадлежность к одному стилю — национально-традиционному. Концепция национально-традиционного стиля была выдвинута музыковедом М.Г.Кондратьевым в 80-е годы [Кондратьев 1983, 1984]. Впервые в истории чувашской профессиональной музыки творчество многих ее создателей характеризовалось значительным образным и музыкально-языковым единством, позволившим применить понятие стиля по отношению к чувашской профессиональной музыке. Одним из ярких его представителей и был Г.Я.Хирбю.

Возникновению национально-традиционного стиля способствовало слияние двух векторов развития национальной профессиональной музыки, обозначившихся в довоенный период. Первый из них характеризовался созданием произведений в жанрах академической музыки и выступал как обязательная характеристика процесса становления профессионализма в национальной музыкальной культуре и как важнейший признак соответствия формирующейся профессиональной традиции исторически сложившимся представлениям о национальной композиторской школе. Направление другого вектора — массового и связанного с ним жанра массовой песни — в первую очередь определялось необходимостью соответствовать жестким требованиям идеологизированной эстетики, в частности, требованиям демократизма, трактуемого как всеобщая понятность. Зачастую это вступало в противоречие с принципами развития академического музыкального искусства. Слившись воедино, эти два вектора и породили национально-традиционный стиль.

Обнаружение художественных явлений, аналогичных данному стилю, — закономерность развития национальных композиторских школ в советскую эпоху. Уже спустя три с половиной — четыре десятилетия подобные явления классифицировались в музыковедении как могущие привести к «застою» [Тараканов 1989:28].

Специфику развития чувашской профессиональной музыки 60-х—первой половины 70-х годов отличали: 1) скованность в претворении сложившихся в национальной

профессиональной музыке традиций, доходившая до уровня традиционализма, 2) отсутствие альтернативы проявлениям национально-традиционного стиля. Эти качества были определены на протяжении характеризуемого периода как негативно отличающие творчество чувашских композиторов. В частности, в 1973 году музыковед А.А.Иконников на страницах газеты «Советская Чувашия» высказал в адрес композиторов республики следующее замечание: «Большая приверженность к традициям сдерживает ваши новые художественные потенции, становится тормозом» [Друзья... 1973:3].

К определяющим чертам национально-традиционного стиля следует отнести «живописную «жанровость», «характерность» образов (большей частью связанных с традиционным народным бытом) при отсутствии претензий на психологическую или интеллектуальную углубленность» [Кондратьев 1984:13]. Преимущественно внешний характер связи с фольклорной традицией, как следствие воплощения «национального по форме», обусловил закономерность проявлений этнографизма в рамках национально-традиционного стиля. Тогда как именно преодоление этнографизма, неминуемого на начальных этапах развития профессиональной музыкальной традиции, могло свидетельствовать об укреплении и укоренении этой традиции в национальной музыкальной культуре. Движение шло «от эстетики традиционного искусства — и творчества, и восприятия, — к эстетике искусства авторского, композиторского» [Шахназарова 1992:142]. Так, в республиках Закавказья «переход от сознания этнографического к авторскому произошел, в основном, еще в 30-е годы, в республиках Средней Азии и Казахстане — примерно с 50-х годов» [Шахназарова 1992:145]. В чувашской музыке проблема преодоления этнографизма также решалась в 20–30-е годы.

Обусловленное невозможностью нарушать идеологические постулаты «нежелание» чувашских композиторов, выступивших в послевоенную эпоху, идти в своем творчестве вглубь познания национального, ратование за воплощение общесоветского привели к появлению нового аспекта этнографизма в национальной музыке 60-х—первой половины 70-х годов. В рамках национально-традиционного стиля личность автора оказывается заслоненной не фольк-

лорными образами, а идеологическими представлениями. Образность традиционного искусства становится фоном для воплощения социально-исторического мифа. Выполняя функцию колорита, национальное начало проявляется преимущественно на уровне бытовых характеристик, нигде не определяя драматургию сочинения. Таким образом, на данном этапе «невывявленность» авторской позиции обусловлена своеобразием тесного сплетения усвоенных законов эстетики соцреализма и становящейся рудиментарной «логики фольклорного музыкального сознания» [Шахназарова 1992:143].

Отсюда проистекают специфические для национально-традиционного стиля отношения с фольклором и национальной профессиональной традицией. Творчество представителей национально-традиционного стиля характеризуется значительным ослаблением интереса к фольклору. Композиторы в своем творчестве, как правило, опирались на естественно полученные знания народной музыки, апеллируя в своем сознании к своим детским и юношеским впечатлениям. Кроме того, они использовали накопления, сделанные их предшественниками в 20—30-е годы: «...Ни один из них [представителей послевоенного поколения чувашских композиторов] в области музыкальной фольклористики не достиг масштабов С.М.Максимова и В.П.Воробьева» [Кондратьев 1981:136]. И самые крупные фольклорные публикации данного периода: «Чувашские народные песни» С.М.Максимова (1964), «620 песен и мелодий, записанных от Г.Федорова» (1969), которые попадали в поле зрения чувашских композиторов, были связаны с деятельностью С.М.Максимова-фольклориста. Чувашская народная песня, «представленная наиболее разработанным и изученным диалектным пластом верховых чувашей — вирьял» [Кондратьев 1984:13], по-прежнему остается интонационной основой музыки, но ее ритмоинтонации по причине многократного использования теряют аутентичность, интонационно «усредняются».

Другим интонационным источником становятся ритмоинтонации советской массовой песни и уже не раз апробированные и закрепившиеся в сознании чувашского слушателя интонации чувашской советской песни.

В жанровой сфере эта музыкально-языковая тенденция преломляется через падение престижа хоровой обработки в среде чувашских композиторов и воцарение на ее месте жанра массовой песни.

* * *

Жанр песни в творчестве чувашских композиторов постепенно приобретает значение центрального в силу его оптимальной готовности к выполнению идеологических задач, близости к традиционному музыкальному пласту и к пласту бытовой музыки. Именно песня, массовая и лирическая, становится главным жанром, вытесняя господствовавший в 20—30-е годы жанр обработки народной песни для хора а саррелла — несравнимо более показательный для академической музыки.

Композиторские произведения песенного жанра становятся репрезентантами национального музыкального искусства и в слушательской среде. Согласно результатам научного анкетирования, проведенного сотрудниками Института этнографии им. Н.Н.Миклухо-Маклая АН СССР в Чувашской АССР, «среди композиторов респонденты выделили Ф.Лукина, Г.Хирбю, А.Орлова-Шузьма, А.Асла-маса, Г.Лебедева, т. е. в основном авторов-песенников, которые и задают тон в песенном творчестве. Между тем для значительной доли обследованной чувашской молодежи остаются неизвестными серьезные и сложные музыкальные произведения национальных композиторов (симфоническая музыка, опера, балет)» [Чуваши... 1988:168]. Григория Хирбю, автора многочисленных вокальных и вокально-хоровых произведений (свыше 700), можно считать одним из наиболее ярких представителей жанра массовой песни в национальной музыке.

Особое внимание уделялось чувашскими композиторами массовой песне для хора. В своих произведениях для этого исполнительского состава Г.Я.Хирбю развивал «тип подвижной хоровой массовой песни, восходящей к традициям чувашской музыки 20—30-х гг. — преимущественно к произведениям Ф.Павлова и В.Воробьева», в свою очередь опиравшихся на жанр традиционных «крестьянских гостевых песен оптимистического, часто шуточного характера» [Кондратьев

1981:67—68]. Таким образом, Г.Я.Хирбю в своем творчестве удавалось, отвечая современным ему требованиям к жанру массовой песни, ощущать связь с традициями, заложенными композиторами-предшественниками.

Одновременно в русле массовой хоровой песни утверждается жанровая разновидность песни-гимна, «часто в духе народной песни», иногда — в «общесоветских» традициях. Одна часть этих сочинений продолжает «линию, намеченную В.Захаровым, а в Чувашии — В.Воробьевым», другая имеет «прообраз в песнях-гимнах С.Туликова, А.Александрова, А.Холминова» [Кондратьев 1981:75]. Несмотря на связь песен-гимнов с фольклорной традицией (их черты можно усмотреть в «древних обрядовых песнопениях» в «плавных хороводных», и в «отдельных лирико-бытовых»), их «одическая восторженная приподнятость» [Кондратьев 1990:21] представляла принципиально новое образно-жанровое ответвление в чувашской музыке.

На жанрово-интонационный облик чувашской массовой песни влияли и другие причины, в том числе социально-демографические. В послевоенный период национальная городская культура продолжает переживать начальную стадию формирования, что подтверждается следующими статистическими данными: «В год образования Чувашской автономии [1925]... городское население насчитывало 45,2 тыс. чел. (5% населения)» [Иванов 1997:72]; к середине 80-х годов «в городах проживает около трети чувашского населения республики» [Народы... 1985:180]. Подобные этнодемографические условия способствуют закреплению в общественном сознании представления о национальном как исключительно традиционном. Данная приверженность, в определенной степени, характеризует и представителей композиторского корпуса, оказывая непосредственное влияние на их творчество.

В системе национальной профессиональной музыкальной культуры устанавливается и упрочивается маргинальное направление, выражающееся через ориентацию функционального звена «композитор — исполнитель» на предполагаемого слушателя — представителя традиционной культуры, поставленного в городские условия. Вследствие такой ориентации в произведениях чувашских композиторов теряется эксклюзивность традиционной фольклорной интонации, как не

соответствующей требованиям современной городской культуры. На музыкально-языковом уровне все более утверждается сплав устоявшихся национально-репрезентативных интонаций с интонациями советской массовой песни. Порой присутствие последних становится доминирующим, что приводит к проявлению своеобразного музыкального «двуязычия» [Кондратьев 1983:56; 1984:15].

Одно из частных проявлений «двуязычия» отражается в содержании и структуре песенных сборников чувашских композиторов А.Асламаса, Г.Хирбю с появлением в них разделов «Вырӑсла юрӑсем» (Песни на русский лад; буквально — русские песни). Так, в авторском сборнике Г.Я.Хирбю «Халӑх-мӑршӑн юрӑм ман» («Родному народу я пою»), изданном Чувашским книжным издательством в 1977 году, в разделе «Вырӑсла юрӑсем» помещены три песни. Две из них, «Партбилет», «Наша дружба на века», на стихи русскоязычных поэтов В.Яковлева и П.Градова; третья — «Чебоксарские вечера» — на переведенные с чувашского языка О.Грачевым стихи А.Галкина.

* * *

Другим жанровым полюсом советской эстетической системы стала опера — жанр, синтезирующий качества монументальности и демократичности. Обладающая солидным идеологическим потенциалом, опера концентрировала на себе внимание властей: «Не случайно, по-видимому, с 1946 по 1951 год обнародовано пять (!) официальных документов, посвященных советским операм» [Головинский 1988:31]. Среди них наиболее мощным по воздействию было вышеупомянутое Постановление 1948 года «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели». В условиях развивающейся композиторской школы оперному жанру, освоение которого «может свидетельствовать о степени профессиональной зрелости культуры» [Шахназарова 1992:95], опере принадлежала первостепенная роль.

Попытки создания чувашской национальной оперы предпринимались неоднократно. И в 30-е, и в 50-е годы республиканские власти шли путем заключения контрактов с композиторами — представителями русской школы. Но при отсутствии в республике музыкального театра как структуры, способной довести произведение до зрителя-слушателя, эти

попытки, очевидно, были обречены на неудачу. Написанные по заказу оперы не находили сценического воплощения, постановка отдельных сцен имела характер разовой культурно-музыкальной акции, что оставляло эти произведения практически неизвестными широкой публике, как это произошло с «Нарспи» В. Иванишина (1940) и «Беглянкой» И. Пустыльника (1955). Примечательно, что обе они были созданы на основе поэмы К. Иванова «Нарспи», занимающей в чувашской литературе и в целом в национальной культуре особое место.

Подойти к формированию музыкально-театральной структуры в Чувашии представилось возможным только к концу 50-х годов, с преобразованием в 1959 году Чувашского академического театра в музыкально-драматический. Общественно-политическая обстановка 60-х годов способствовала формированию музыкального театра: «Для искусства в целом 60-е годы, как и 20-е, — время публицистическое. Оно значительно больше, чем предшествующие и последующие десятилетия, пронизано искренним революционным романтизмом» [Никитина 1991:152]. Это обеспечивало энергию его подъема и творческого роста и проявилось в востребованности ярких, энергичных личностей, к которым принадлежал основатель театра — режиссер Б.С.Марков; в четкой направленности деятельности театра на развитие национальной культуры и тесном сотрудничестве с композиторами, в количественном и качественном воплощении их произведений на национальной музыкальной сцене.

Создание музыкально-театральной труппы спровоцировало некий «оперный взрыв»: если в 50-е годы появились две оперы — «Џалтӑр витеӑр сул» («Звездный путь») А. Орлова-Шузъм и «Шывармань» («Водяная мельница») Ф. Васильева, то каждое последующее десятилетие — 60-е и 70-е годы — приносило по пять произведений в этом жанре, среди них «Священная дубрава» (1960), «Прерванный вальс» (1962), «Сеспель» (1965) А. Асламаса, «Хамӑрьял» («Земляки», 1962) Ф. Васильева и «Нарспи» (1967) Г. Хирбю. Не все они были равноценными в художественном отношении, а репертуарными стали практически две — «Шывармань» Ф. Васильева и «Нарспи» Г. Хирбю. Но именно опере Г. Хирбю суждено было остаться репрезентантом чувашской оперы на три с половиной десятилетия.

В своем творчестве чувашские композиторы могли опираться на традиции русской оперы XIX столетия (ретроспективность советской эстетики) и советской (прежде всего русской) оперы. Очевидная неоднородность советского оперного контекста в сочетании с ограничениями в получении музыкальной информации и отсутствием творческой свободы приводила к тому, что могущим стать более актуальными для развития национальной музыки оперным традициям Прокофьева и Шостаковича предпочиталось направление «песенной» и «усовершенствованно-песенной» оперы, представленной разноуровневыми в художественном отношении, но однонаправленными традициями И.Дзержинского, Т.Хренникова, Д.Кабалевского. Кроме того, ориентацию на те или иные традиции обуславливал профессиональный уровень представителей национальных композиторских школ и вектор развития этих школ в целом, поскольку «в условиях молодых оперных школ национальных республик Советского Союза... обращение к любым пластам народного мелоса независимо от их возраста и происхождения обеспечивало опере стилистическую свежесть», в силу этого «было закономерно преобладание форм простейших» [Сабинаина 1981:77].

Апробация «песенной» оперы в русской советской музыке активно осуществлялась в 30-е годы. Уже тогда обнаружили как определенные достоинства, так и значительные недостатки движения по этому пути: «Песенная драматургия — живое творческое освоение сложившегося в массовом быту под влиянием революции нового музыкального языка. Она рельефно передавала различные состояния действующих лиц и, тем самым, опосредованно характеризовала сами образы; в то же время она оказывалась гораздо менее эффективной в передаче развития действия и динамики состояния» [Ярустовский 1978:140]. Однако попытки претворения песенной интонации в музыкально-сценических произведениях крупных форм, в том числе и в операх, не прекращались и впоследствии до тех пор, пока советская массовая песня занимала главенствующее положение в отечественной музыкальной культуре. На этом пути и в 70-е годы встречались отдельные творческие удачи, локальные по своему значению. Интонации популярных песен не породили в современной российской культуре жанра, адекватного по своему резонансу жанру американского

мюзикла, также опирающегося на интонационно-ритмическую основу популярной песенно-танцевальной музыки. Таким образом, песенность и песенная опера возникли как один из вариантов решения современной темы в русской музыке, но не обрели в качестве таковых общепризнанного статуса.

Выбор «песенного пути» для развития национальной оперы был продиктован иными причинами. Песенный этап был закономерностью развития национальных композиторских школ в освоении оперного жанра. Именно интонация традиционной песни содержала в себе некую квинтэссенцию национального: на этой почве сближались позиции и создателей оперы, и ее слушателей. В чувашской музыке академический вектор национальной музыкальной культуры формировался именно на основе традиционной песни в жанровом контексте обработки для хора *a cappella*. Но если в начале 20-х годов Ф.П.Павлов, называя хоровую обработку «фундаментом» [Павлов 1971:189] чувашской профессиональной музыки, определял перспективу роста на ее основе чувашской оперы, то появившиеся с начала 60-х годов в Чувашии оперы вырастают на жанровой и ритмо-интонационной основе общесоветской и чувашской массовой песни.

Феномен оперы Г.Хирбю «Нарспи», возможно, состоит в том, что в ней уравновешено интонационное присутствие двух основных песенных пластов национальной музыки: нового, композиторского, и фольклорного, традиционного. Последний проявляет себя в опере не как оригинальный, свежеразобнаруженный: композитор, по-видимому, вообще такой задачи перед собой не ставил. Он перенес и укрупнил для музыкальной сцены те напевы, которые уже были найдены и апробированы в национальной хоровой музыке. Поэтому «Нарспи» было суждено подытожить, объединить несколько направлений в развитии национальной музыки. Хирбю предстал в опере национальным в традиционно-этнографическом понимании слова: «Сельский быт, окружавший Хирбю в детские годы, его раннее знакомство с народными песнями и инструментальными наигрышами определили национально-чувашское начало в духовном облике композитора, которое придает всему его творчеству столь характерную национальную самобытность» [Илюхин 1985:8]. Вместе с тем его опера соответствовала

требованиям современной ему эстетики ракурсом раскрытия темы, созданием образа страдающего, но уже готового к возмущенному взрыву народа, музыкально-языковым присутствием современной песенной интонации.

Творчество Григория Хирбю развивалось в условиях, которые трудно назвать благоприятными для развития искусства. Однако сила его композиторского таланта была такова, что он сумел сказать свое веское, искреннее слово в «предлагаемых обстоятельствах» своей эпохи. Парадокс в том, что композитор добился подлинного успеха, не вступая с ней в противоречие.

Использованная литература

Головинский 1988: *Головинский Г.* Так что же произошло в 1948 году? // Советская музыка, 1988. № 8. С. 29—36.

Друзья... 1973: *Друзья* оценивают, советуют // Советская Чувашия, 1973. 17 окт.

Зинькевич 2000: *Зинькевич Е.* От «истории-рассказа» к «истории-проблеме» // Музыкальная академия, 2000, № 1. С.84—89.

Иванов 1997: *Иванов В.П.* Этническая карта Чувашии. Чебоксары, 1997.

Илюхин 1970: *Илюхин Ю.А.* Развитие чувашской советской музыки в 1957—1967 гг. // Ученые записки ЧНИИ. Чебоксары, 1970. Вып.50. С.28—72.

Илюхин 1985: *Илюхин Ю.А.* Григорий Хирбю. Чебоксары, 1985.

ИМНС 1974: История музыки народов СССР. Т.5. М.: Советский композитор, 1974.

Кондратьев 1979: *Кондратьев М.Г.* О чувашской музыкальной фольклористике // Актуальные вопросы истории и теории чувашского искусства: Труды ЧНИИ. Чебоксары, 1979. С.110—118.

Кондратьев 1981: *Кондратьев М.Г.* О песенном творчестве чувашских композиторов в 70-е годы // Вопросы мастерства в современном чувашском искусстве. Чебоксары, 1981. С.63—103.

Кондратьев 1983: *Кондратьев М.Г.* Стилевые поиски в камерно-инструментальном творчестве композиторов Чувашии // Чувашское искусство. Поиски и решения. Чебоксары, 1983. С.35—62.

Кондратьев 1984: *Кондратьев М.Г.* Современность и чувашская музыка // Современность и чувашское искусство: Сборник статей ЧНИИ. Чебоксары, 1984. С.3—23.

Кондратьев 1990: *Кондратьев М.Г.* Песенное творчество чувашских композиторов в 80-е годы. Очерк первый: Песенное творчество Ф.М.Лукина. Очерк второй: Песенное творчество А.В.Асламаса // Вопросы современного художественного творчества. Чебоксары, 1990. С.18—53.

Кондратьев 1996: *Кондратьев М.Г.* О периодизации истории чувашской музыки // Чувашское искусство. Выпуск II. Чебоксары, 1996. С.3—11.

Культурное строительство... 1968: *Культурное строительство в Чувашской АССР. Сборник документов. Книга 2-я (1938-1967 гг.)* Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1968.

Народы... 1985: *Народы Поволжья и Приуралья. Историко-этнографические очерки.* М.: Наука, 1985.

Нестеров 1968: *Нестеров А.* На Волге сложились целые композиторские школы [С трибуны Второго съезда композиторов Российской Федерации] // *Советская музыка*, 1968. № 8. С.26—27.

Никитина 1991: *Никитина Л.Д.* Советская музыка. История и современность. М.: Музыка, 1991.

Очерки... 1974: *Очерки истории Чувашской областной партийной организации КПСС.* Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1974.

Павлов 1971: *Павлов Ф.П.* Собрание сочинений в 2-х томах. Т.2. Чебоксары, 1971.

Попов 1971: *Попов И.Е.* Некоторые черты социалистического реализма в советской музыке. М., 1971.

Сабина 1981: *Сабина М.* Заметки об опере // *Советская музыка на современном этапе.* М., 1981. С.70—100.

Тараканов 1989: *Тараканов М.* Новая жизнь национальных традиций в современной советской музыке // *Новая жизнь традиций в советской музыке.* М., 1989. С.9—51.

Хоскинг 1994: *Хоскинг Д.* История Советского Союза. 1917—1991. М.: Вагриус, 1994.

Чуваши... 1988: *Чуваши: современные этнокультурные процессы.* М.: Наука, 1988.

Шахназарова 1992: *Шахназарова Н.Г.* Национальная традиция и композиторское творчество: эволюция взаимодействия. М.: Издательское объединение «Композитор», 1992.

Шахназарова 1997: *Шахназарова Н.Г.* Советская музыка за 70 лет // *История музыки народов СССР. Т. VII. Вып. 3.* М., 1997. С. 211—252.

Ярустовский 1978: *Ярустовский Б.* Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 2-я. М.: Музыка, 1978.

О ПЕСЕННО-ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ Г.ХИРБЮ

Ю.А.Дмитриева

Пытаясь мысленно охватить творчество Григория Хирбю в целом, сталкиваешься с особым пристрастием композитора к жанрам, связанным с поэтическим словом, — к вокальной и хоровой музыке. Подобно многим чувашским композиторам различных поколений, детство которых протекало в деревне, первые музыкальные впечатления его связаны с народной музыкой. Через нее он постигал выразительные возможности и особенности эстетического воздействия голоса и хорового пения. Приобретавшиеся в процессе учебы профессиональные знания и навыки (вспомним, что начальное профессиональное образование он получил как дирижер-хормейстер, а с 1943 по 1951 годы работал художественным руководителем Вокального ансамбля Чувашского Радио), а также обнаружившиеся у него в тот же период способности к сочинению позволили композитору в дальнейшем сконцентрировать усилия в области излюбленных жанров — песни и обработки народной песни, предназначенных чаще для исполнения хором. Убедительным примером является следующее: из опубликованных более чем трехсот сочинений вокальной музыки для хора Григорием Хирбю написано более 150 произведений (каждое второе!), из которых около 40 — для смешанного состава.

Работа преимущественно или исключительно в вокально-хоровых жанрах — явление, как известно, нередкое среди композиторов советского периода, в том числе и чувашских. Однако для Г.Хирбю данные жанровые предпочтения были продиктованы не только особенностями его биографии. Они обусловлены органичной потребностью претворения в вокально-

хоровом звучании услышанного и собранного сочинителем обширного народно-песенного материала.

Вокально-хоровые произведения создавались Григорием Хирбю на протяжении всей его творческой жизни. Он много работал над самым гибким хоровым жанром — массовой песней, направленной к широкому кругу исполнителей. Это в основном песни лирико-патриотического содержания с инструментальным сопровождением.

Песни, как лирические, так и патриотические, с яркими и запоминающимися интонациями, вошли в концертные программы профессиональных хоров и самодеятельных коллективов, в том числе и детских. В массовых песнях патриотического содержания Г.Хирбю удалось воплотить с присущей ему искренностью, почти наивной, и оттененным лиричностью пафосом романтические образы, навеянные временем. В них претворены ритмы и интонации, обнаруживавшиеся автором в динамике строительства новой жизни, в энергичности и бодрости участников физкультурного движения в стране, в горести и радости Великой Отечественной войны, в пафосе покорителей целины и первооткрывателей космоса.

Среди наиболее популярных сочинений из таковых следует назвать: «Ѕамрăклăх» («Молодость»), «Ытарайми сёршыв» («Любимая страна»), «Мирлĕ пурнăç вăл — пирĕн телей» («Наше счастье в мирной жизни») и др. на стихи А.Алги, «Комсомол маршĕ» («Марш комсомольцев»), «Коммунистсем эфир, коммунистсем» («Мы — коммунисты»), «Ёс геройĕсен юрри» («Песня героев труда»), «Ѕунат хушасăм килет» («У меня вырастают крылья»), «Ёмĕтĕмĕр ситсе пынăран» («Сбываются мечты»), «Аслă Атăл» («Великая Волга») и др. на стихи В.Урдаша, «Хăмлаçăсен юрри» («Песня хмелеводов»), «Чĕре юрри» («Песня сердца») и др. на стихи Ю.Петрова, «Ытарайми Чăваш сёршывĕ» («Ненаглядная Родина»), «Тĕнчери пур ыра сăмрăк, пĕрлешер!» («Молодежь всего мира, единяйся»), «Шупашкар каçĕсем» («Чебоксарские вечера») и др. на стихи А.Галкина, «Пирĕн туслăх ёмĕре» («Наша дружба на века»), «Ѕунатлă ёмĕр» («Крылатый век»), «Сёршыв илемĕ» («Родины краса») и др. на стихи А.Малова. Идеино-тематической основой обширного песенно-хорового наследия Г.Хирбю стали также стихотворения многих других чувашских поэтов и писателей, современников

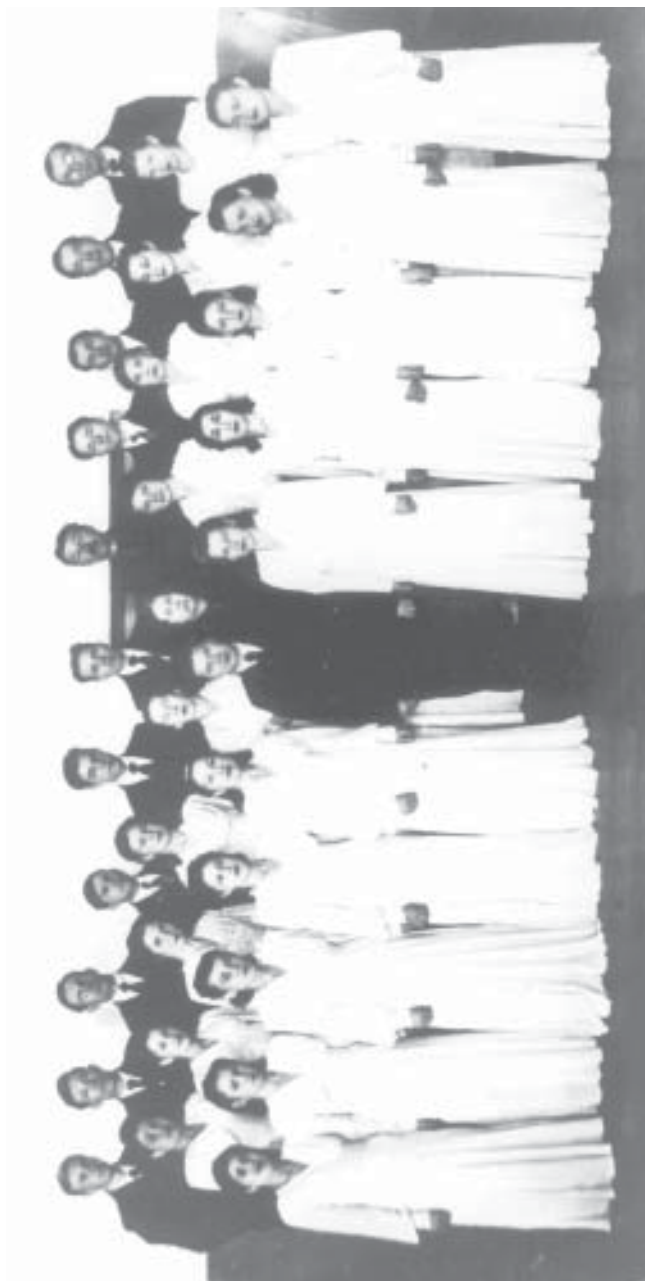
композитора, среди которых И.Тукташ, И.Ивник, Н.Янгас, Н.Васянка, П.Хузангай, Я.Ухсай, А.Эсхель, А.Калган, С.Шавлы, Н.Евстафьев, Г.Орлов, Н.Сандров, М.Волкова, А.Канаш, Ю.Скворцов, В.Харитонов, П.Афанасьев, А.Лукин, А.Артемьев, В.Давыдов-Анатри, П.Ялгир, Г.Ефимов, М.Юхма.

Внутреннее чутье и слух, мастерское владение средствами и способами музыкального выражения чувств и настроений слушателя сделали произведения Г.Хирбю любимыми и популярными в массах. Лиризм, присущий его произведениям, наполняет сердце слушателя светом и добром, пробуждает любовь к окружающему, заставляет верить в лучшее и ценить прекрасное. В своем творчестве он пользовался лишь теми приемами, которые были необходимы ему, как творцу, для выражения своей внутренней правды. Его лирико-патриотические произведения лишены ложного пафоса, барабанного боя.

Особо следует упомянуть о творчестве композитора, обращенном к детям. Внимание Г.Хирбю к молодому поколению проявилось не только в сочинении песен для детей. Он является составителем сборников «Шкул юрисем» («Школьные песни»), опубликованных в 1955 году (1-я часть) и в 1964 году (2-я часть). В них вошли, наряду с чувашскими народными песнями, песни для детей, написанные составителем и другими чувашскими композиторами, песни, которые и ныне (за редким исключением) актуальны и представляют собой, как дидактический и художественно интересный материал, определенную ценность для современной национальной школы.

Композитор обратился к музыке для детей в годы, непростые в истории развития чувашской национальной общеобразовательной школы. Поэтому мы можем сказать, что личностные характеристики композитора и его ценностные установки в творческой деятельности послужили сохранению и продолжению традиций хорового пения в чувашской школе.

Творчество Г.Хирбю для детей характеризуют интонационная выразительность и неподдельность чувств. За сюжетно-поэтическим материалом композитор обращался в основном к стихам Юрия Петрова («Пионерсен марш», «Шанкӑрч», «Чёкеç», «Пӑрчкан», «Улатакка», «Путене», «Сар кайӑк», «Эпир — вёсен кайӑксем», «Куракансем», «Чакак», «Ёмёт, эс кун-сул илемё», «Тӑри», «Шӑпчӑксем»). По всей вероятности, поэзия Ю.Петрова была близка ему своей



**Г.Я.Хирбио — руководитель Вокального ансамбля
Чувашского радиокомитета. Март 1948 г.**

искренностью, мудрой простотой и любовью к подрастающему поколению, которые были свойственны и композитору.

Тематика песен говорит сама за себя. Вместо широко распространенных во всей советской музыке и поэзии для детей образов революционных и пролетарских героев и праздников, здесь основными образами являются птицы и детская мечта. К тому же выразительный, яркий и запоминающийся тематический материал, ясный гармонический язык и достаточно высокая сложность фактуры, при притягательности образов, способствуют и ныне поддержанию постоянного интереса к произведениям со стороны детских вокально-хоровых коллективов и их руководителей.

Чуткость и внимательность к современному слушателю, к окружающей его социальной и художественной реальностям позволили Г.Хирбю стать художником-гражданином, чьи сочинения и сегодня напоминают о непреходящих художественных и национальных ценностях.

Многие из патриотических, а также большая группа лирических песен зазвучали впервые в спектаклях драматических театров, для которых композитор, начиная с 40-х годов, писал музыку: «Анисса» (А.Калган), «Нарспи» (А.Калган и В.Алагер по К.Иванову), «Ѕърпе кáвак тúпе» (А.Эсхель), «Икё юлташ» (В.Алагер), «Колхоз хёрёсем» (Л.Родионов и А.Афанасьев), «Ѕурхи кёвёсем» (Г.Харлампов), «Маргарита майлаштарать» (А.Калган), «Салампи» (В.Яковлев по А.Артемьеву), «Шупашкарáм, сёнё Шупашкарáм» (Г.Краснов), «Кётнё хáнасем» (З.Ярдыкова, Г.Сидоров). Весьма популярными были и музыкальные номера из комедий «Чечекленет сёршыв» (Г.Харлампов, А.Артемьев), «Кай, кай Ивана» (Н.Айзман). В них Г.Хирбю создал целую галерею музыкально-хоровых картин, исполненных национальной определенностью и искренностью чувств. Музыкальный эквивалент к драматургической завязке в спектаклях был близким настолько, что сценография становилась более оправданной и психологически выстроенной, а актерам было удобно петь. Партии написаны интересно, с учетом исполнительских возможностей певцов и в то же время достаточно сложно, чтобы они, исполняя эти песни и хоры, могли учиться, повышать свою певческую квалификацию.

Очевидно, что композитор работал над музыкой к спектаклям с увлечением. Эта работа стала для него настоящей школой профессионального мастерства, и, не в последнюю очередь благодаря ей, Г.Хирбю получил широкое признание как композитор. В непосредственной реакции зрителей на звуковой ряд в спектакле он искал и находил эквивалент своего ощущения того, что должно быть.

При решении новых творческих задач воплощения новых тематических идей в музыке требовалась большая внутренняя интеллектуальная работа по постижению национальных музыкальных корней и овладению результатами современной мировой музыкальной культуры. Он не ленился учиться и одним из первых среди чувашских композиторов сумел, путем отбора ритмо-интонационных средств из арсенала народной и профессиональной советской музыки, найти и осознать свой стиль.

Избранная автором палитра музыкально-выразительных средств достаточно сдержанна. Основным и самым ярким из них является динамичная напевность мелодии, развитие которой «осуществляется путем «накопления», постепенной раскатки» (Ю.А.Илюхин). Она (мелодия), как правило, активизирована пунктирным ритмом и синкопами, что придает бодрость и упругость настроению, а затактовые восходящие скачки, поддержанные аккордами, — характер собранности. В большинстве песен осуществляется синтез традиционных принципов формообразования и ладоинтонационного языка чувашской народной песни с современной маршевой ритмикой.

В строении музыкальной ткани песен обнаруживается определенная характерная закономерность. К примеру, одно из популярных произведений Г.Хирбю — лирическая хоровая песня «Сёршыв илемё» (стихи А.Малова) — написана в куплетной форме. Куплет представляет собой построение, состоящее из 3 предложений, в котором 3-е предложение повторяет 2-е (А В В¹). Мелодия первой фразы (а) 1-го предложения (2 тт.) начинается и завершается тоническим звуком, развивается она в пределах септимы (см. пример 1). В основе второй (б) и последующих фраз лежит найденный в первой ритмический рисунок, мелодия звучит на терцию выше (начинается с третьей ступени лада). Несмотря на половинную

длительность, которой завершается данное построение (заметим, что ритмический каданс 1-й и 3-й фраз — синкопированный), заключительный фрагмент 1-го предложения звучит несколько неустойчиво, т. к. мелодия второй фразы оканчивается на пятой ступени (см. вторую строку примера 1). Мелодия третьей фразы (начало 2-го предложения) развивается аналогично первым, но звучит она еще выше — в обрамлении пятой ступени (см. третью строку примера 1). В начале четвертой фразы опеваются пятая ступень, затем мелодия, достигая кульминации, восходит до верхнего тонического звука и постепенно получает свое завершение на нижней тонике (см. четвертую строку).

В анализируемом произведении запев (первые два предложения) поручен женскому хору.

Пример 1.

Кя - вак чён - тёр кар - ня туй - пе - не су ка - сё

Тул - ли у - йах сап - ня кё - мёл су - ти - не

Чё - вёл - ти чё - кеç пек пи - ке - сем ту - хаç - сё

Ы - тар - ма сук ы - ра А - тал хёр - ри - не

Хоровая партитура 3-го предложения (В¹) изложена в гомофонно-гармоническом складе и дана в смешанном варианте (см. пример 2). В нем повторяются партии женских голосов из 2-го предложения (В), к которым прибавлены мужские, при этом в первой фразе последнего предложения преобладает параллельное движение высоких голосов (сопрано и тенор) в секстуво второй — параллельное движение вторых голосов (бас, альт) в терцию. Подобный прием мелодизированных голосов

в партитуре, а также гармоническое объединение голосов с одинаковым ритмическим рисунком приводит к большей слитности хоровых партий, гармонической красочности хора. Добавление подголоска в высоком сопрановом регистре с индивидуальным ритмом на фоне смешанного хора способствует более яркому проведению мелодии. Сопоставление тембров голосов хора и подголоска-сопрано, словесный текст которого заменен вокализом на гласный звук *a*, заметно динамизирует общее звучание повторяющегося музыкального материала.

Пример 2.

The image displays a musical score for a choral piece. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with a soprano part (Soprano A) and a mixed choir part (Soprano A, Alto, Tenor, Bass). The vocal line begins with a long note 'А...' followed by the lyrics 'Чё - вёл - ти чё - кес пек пи - ке - сем ту - хаç - сё.' The instrumental accompaniment is shown in a grand staff (treble and bass clefs). The second system continues the vocal line with 'А...' and the lyrics 'Ы - тар - ма сук ы - рә А - тәл хёр - ри - не.' The instrumental accompaniment continues, with a section labeled 'Тепёр хут нулама' (Tepor hut nulama) indicated above the staff.

Инструментальное сопровождение, фактура которого характеризуется несложным ритмическим рисунком, способствует интонационной и ладовой настройке хора. В начале произведения перед пением дается двутактное вступление, которое определяет характер будущего звучания, его темп, динамику и ритм инструментального сопровождения на протяжении первых двух предложений, исполняемых женским хором. Затем, в третьем предложении, инструментальная партия меняется, она дублирует хоровые голоса (теперь уже полного

смешанного состава хора), но в более уплотненной аккордовой модификации. Этот прием дублирования усиливает общее динамическое напряжение и подводит к кульминационному моменту в куплете. Необходимо подчеркнуть, что композитор использует данный прием, как правило, в песнях патриотического содержания. Во многих других дублирование, в частности женских голосов мужскими, применяется фрагментарно, но всегда — как яркое звуковое оформление для изображения наиболее напряженных динамических или психологических моментов произведения («Камал-туйам» на стихи Ю.Семендера, «Хаваслах ташши» на стихи В.Долгова и др.).

Следует добавить, что в первых сборниках («Чёре юррисем» — 1959, «Сёршыв илемё» — 1961 годы) произведение дано в изложении для однородного хора, в последующих изданиях (анализируемое выше — в том числе) — для смешанного состава. К тому же во втором и других публикациях меняется и тональность произведения (фа минор на ми минор), а в инструментальном сопровождении несколько обостряется гармонический язык (пример 3).

Пример 3.



Мелодия песни также претерпела изменения — в варианте 1959 года она напоминает интонации популярной в то время русской народной песни «Под окном черемуха колышется». Здесь нетрудно заметить попытку переинтонирования автором элементов русской песенности на чувашский лад. В более поздней редакции Г.Хирбю изменил мелодию и, исключив звуки второй и четвертой ступеней, усилил пентатоническое звучание. В конечном итоге автору удалось найти в песне яркий мелодический образ, олицетворяющий любовь к родному чувашскому краю.

Аналогичный способ работы обнаруживается и во многих других произведениях. В них автор находил интонации, близкие народным, точные психологические оттенки.

Таким образом, композитор использовал подлинно народные певческие особенности и исполнительские приемы: песня написана в куплетной форме, начинается она с запева женского хора, затем, с последующим вступлением всего хора, партитура расслаивается в многоголосную ткань. Прием дублирования (женских голосов — мужскими, хоровой партитуры — инструментальным сопровождением), мелодизированные голоса и пр., заимствованные из арсенала народнопевческих традиций, не только расцветчивают звуковую палитру, но и позволяют расширить круг исполнителей.

Принцип следования своей внутренней правде, царящий в произведениях малой формы, Григорий Хирбю сохранил и развил в оперно-ораториальном жанрах. Самыми яркими образцами из них являются опера «Нарспи» и «Патриотическая оратория» на стихи Михаила Сеспеля. В них автор поручает хору групповой образ и, следуя задачам драматургического развития, использует его должным образом, независимо от того, находится ли он за сценой или участвует в действии вместе с героями. Так, играя иллюстративную роль, хор вместе с другими аккомпанирующими голосами составляет определенный фон, на котором разворачиваются действия главных героев, и главный музыкальный материал передается другим исполнителям («Завещание» из оратории, Песня Дружки из оперы). Хор участвует в сценическом эпиграфе оперы «Нарспи», в котором, подобно античным трагедиям, является выразителем философского и эпического начала и выступает неким связующим звеном в цепи *«прошлое, настоящее и будущее»* (Пролог). Для изображения представителей различных слоев хор разделен на отдельные группы (свита жениха и односельчане Нарспи в свадебных сценах из третьей картины или воровская банда и односельчане Михедера из шестой картины оперы). В массовых сценах воспроизводятся картины жизни и быта чувашской деревни (хороводы и игры из 1-й и 2-й, свадебные сцены из 3-й картин оперы). Хор используется и как средство создания психологического и эмоционального

напряжения (плач Нарспи или «Ленин нас избавил от гнета векового», 1-я часть оратории) и т.д.

В соответствии с порученной ролью в разных сценических условиях меняются и приемы изложения хоровой партитуры. Так, в завершающей оперу сцене хоровая ткань выписана различными способами. Полифоническое изложение в начале воссоздает картину смятения возбужденных односельчан, комментирующих и осуждающих происшедшие события — грабеж и убийства. Затем траурная мелодия, начало которой звучит в октавном унисоне всего хора, поднимается от нижнего регистра к верхнему, что увеличивает напряженность происходящего. В финале гомофонно-гармонический способ изложения с элементами подголосочной полифонии, постепенное повышение тесситуры, единый ритмический рисунок, а также пение на гласный звук *a* не только подчеркивают горестное состояние, скорбь по поводу гибели героев Сетнера и Нарспи, но и позволяют достичь мощного звучания в момент динамической и смысловой кульминации всего произведения.

Обращает на себя внимание в этом примере работа композитора с поэтическим текстом. В начале хоровой сценки, написанной с использованием имитационной полифонии (известно, что подбор слов для хоровых сочинений полифонического склада представляет собой определенную трудность), подтекстовка хоровых партий, ведущих противосложение, совпадает, что способствует накалу драматургической линии и лучшему восприятию содержания и смысла. Автор использует также прием пения без слов, завершая оперу хоровым вокализмом. В нем реализуются темброво-регистровые возможности хора как особого музыкального инструмента, символизирующего слияние и запредельную силу чувств и глубоких переживаний, когда словам уже нет места.

Большой интерес представляет группа произведений (их около сорока), куда входят оригинальные сочинения без сопровождения и обработки народных песен, написанные для различных составов хора (в их числе одно из последних неизданных сочинений — хоровая поэма «Сърнай»). Среди них отмеченные выше песни для детского хора, которые, как правило, изложены в двухголосном варианте (исключение

составляет обработка чувашской народной песни «Перепелочка», выполненная для четырехголосного детского хора). Умеренный диапазон и тесное расположение аккордов, весьма удобные для детских голосов, а также незатейливые образы и светлый колорит делают произведения Г.Хирбю привлекательными для юных исполнителей.

Известно, что в смешанном хоре, благодаря различной тембровой окраске голосов, возможны многообразные комбинации. Для создания нужного звучания Г.Хирбю использует различные приемы хорового письма. По складу сочинения хоры а сарелла композитора отчетливо делятся на три группы. Одна из них явно тяготеет к использованию элементов монодического способа построения, применяемого эпизодически в моментах динамического или смыслового подчеркивания («Ытарма сук»). К другой группе относятся произведения гомофонно-гармонического склада с использованием элементов контрапункта и народной подголосочности («Таван хула» на стихи Уйп Мишши, упомянутое «Камал-туйам», хоровая обработка «Нимене», хоровая поэма «Сарнай» и др.). И, наконец, к ярким образцам относятся хоровые сочинения, в которых автор мастерски использовал полифонические приемы изложения, оригинальность которых была отмечена еще Г.И.Литинским и другими музыкантами и рекомендована чувашским композиторам как образец для разработки. К подобным примерам относятся хоровые обработки «Аста каян, чёкес», «Ытарма сук». Найденные в них приемы полифонического изложения и развития фактуры легли также в основу большинства хоровых номеров из оперы, многие из которых написаны в жанре обработки народных песен с инструментальным (фортепианным или оркестровым) сопровождением.

Основным методом развития музыкальной ткани в произведениях данной группы является обогащение структуры и ладово-интонационного строя народной песни. Так, в обработках используется прием постепенного наслаивания путем введения все новых голосов в имитационном изложении (например, в произведении «Ытарма сук» наблюдаем имитационное проведение темы поочередно у басов, теноров, альтов, сопрано каждый раз на квинту выше — пример 4).

Пример 4.

Музыкальный пример 4. Состоит из четырех систем нотного записи. Каждая система включает вокальные партии (контрально, тенор, сопрано) и фортепиано. Лирика: Хѣ - вел ан - чѣ, у - йах тух - рѣ, ѡал - тѣр сап - рѣ тѹ - пе - не, ѡал - тѣр сап - рѣ тѹ - пе - не, ѡал - тѣр сап - рѣ тѹ - пе - не, ѡал - тѣр сап - рѣ тѹ - пе - не.

Или же изложение материала идет в виде стретты со вступлением голосов теперь каждый раз на кварту вверх (пример 5, произведение «Ытарма сук»).

Пример 5.

Музыкальный пример 5. Показывает вступление голосов на кварту вверх. Лирика: Чун са - вѣ - натъ, ач - се - мѣр - сем, вѣй - хал вѣ - рет ка - ка - мѣр - та, вѣй - хал вѣ - рет.

Музыкальный фрагмент, представляющий собой полифоническое изложение мелодии. Он состоит из четырех голосов: вокального и трех инструментальных (верхний, средний и нижний регистры). Мелодия изложена в разных октавах, что создает эффект многоголосия. Под нотами даны тексты на чувашском языке.

Соответственно, путем полифонического изложения одноголосная мелодия фольклорного первоисточника перерастает в многоголосную партитуру. Она развивается в разных тональностях. Структура произведения приобретает куплетно-вариационную форму, иногда с признаками трехчастности.

В песенно-хоровом творчестве Г.Хирбю предстал мастером, тонко чувствующим национальный характер песни, ее образный и интонационный строй. В стремлении расширить границы куплетной формы автор обогатил песню новыми красками и выразительными средствами. При этом он мыслил не гармонически, а мелодически. В обработках, дорожа простотой народных мелодий, предпочитал не пользоваться методом досочинения собственных ведущих мелодий. В монодической чувашской песне он услышал многовариантность, а в ее структуре — скрытую возможность полифонизации. Композитор сумел приобщить одноголосные в своей основе чувашские напевы к закономерностям функционально-гармонической системы. Для него основополагающим был «пентатонический язык с характерно-национальными интонационно-ритмическими оборотами определенного круга с опорой на западноевропейскую и русскую классические формы и гармонии» (А.Осипов).

Совершенно очевидно, что первопричиной и главным источником песенно-хорового творчества Г.Хирбю явились чувашская народная песня с ее многообразием жанров и богатством образного содержания, а также исходящие из глубины веков национальные традиции коллективного хорового музицирования. Не случайно то, что в наследии композитора ведущее место занимают песни, хоры и

обработки. Можно без преувеличения сказать, что творчество Г.Хирбю в этих жанрах является ярким достижением в области национальной культуры и оно вошло в золотой фонд чувашской музыки.

Л и т е р а т у р а

Илюхин Ю.А. Композиторы Советской Чувашии. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1982.

Илюхин Ю.А. Григорий Хирбю. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1985.

Осипов А.А. Хоровая музыка Александра Васильева // Чувашское искусство. Поиски и решения. Чебоксары: ЧНИИ, 1984. С.79—100.

ЖАНР ФОЛЬКЛОРНОЙ ОБРАБОТКИ В ТВОРЧЕСТВЕ Г.Я.ХИРБЮ

Л. И. Бушueva

Жанр сольной и хоровой фольклорной обработки является важной частью творческого наследия Г.Хирбю. Его сочинения на народные темы заняли постоянное место в репертуаре многих творческих коллективов Чувашии и неоднократно привлекали к себе внимание музыкальных критиков. Некоторые из них, например хоры «Нимене», «Аста каян, чёкеç», «Кёреке юрри», имеют высокую художественную ценность и стоят в ряду знаменитых произведений национальной музыки.

К данному жанру композитор обращался на протяжении всего своего творческого пути — не часто, но постоянно. Самый ранний образец «Ытарма сук», по словам Ю.Илюхина (1985), датируется 1932 годом. В 40-е годы создан яркий, масштабный хор «Хёрёх чалаш хёрлё ту». В основном же обработки создавались в послевоенные годы. И хотя по количеству они значительно уступают песням и хорам — основному жанру творчества композитора, Г.Хирбю сумел ярко и неповторимо сказать и в данной области свое весомое слово.

Григорий Яковлевич глубоко знал, понимал и ценил чувашский фольклор. Он сам был его носителем и хранил в своей памяти немало народных мелодий. С его голоса в конце 20-х годов фольклорные напевы записывал С.М.Максимов. Ряд записей, напетых Г.Хирбю в 30-е годы, обнаружил А.Осипов в фонограммархиве при Академии наук СССР в Ленинграде. Также в разные годы композитор неоднократно сам записывал народные песни. Как сообщает Ю.Илюхин (1985), еще в 1931 году Г.Хирбю на основе собственных

записей создал сборник «Анатри чăвашсен юррисем» («Песни низовых чувашей»), включавший в себя пятьдесят пять песен. Отдельные записи были выполнены в последующие годы. Интересно, что ряд мелодий был записан композитором от народного поэта Чувашии Петра Хузангая. Наиболее полную работу в этой области представляет собой сборник, состоящий из ста двух народных напевов с «малой родины» композитора — деревни Чикмезино¹, записанных в 1940 году. Эта рукопись хранится в архиве ЧГИГН². Песни в данном сборнике систематизированы по разделам и представляют почти все жанры чувашского фольклора.

Следовательно, композитор располагал богатым, оригинальным и свежим музыкальным материалом, который он мог свободно использовать и часто цитировать в своем творчестве. Однако Г.Хирбю своеобразно относился к фольклорным записям. Главное, что стоит отметить, он не ставил себе цель сохранить их аутентичность и первозданность. Композитор мыслил их как собственный тематический материал. Поэтому зачастую трансформировал народный напев или же, сохраняя мелодию неприкосновенной, связывал ее с новым поэтическим текстом. Таким образом, в творчестве Хирбю можно выделить два основных вида произведений, напрямую, посредством метода цитирования связанных с фольклором.

К первому виду относятся сольные и хоровые песни, созданные на основе народных мелодий, но с обновленным поэтическим текстом. Среди них такие творческие находки, как «Кам-ши, кам-ши» («Кто же, кто же») на стихи И.Тукташа, «Кик, кик, хуракаш» («Кик, кик, лебедь») и «Сурхи кунсем» («Весенние дни») на стихи Н.Васянки, «Камал» («Желание») на стихи И.Ивника и другие. В этих произведениях композитор удачно развивает и дополняет музыкальный образ фольклорной песни развернутым фортепианным сопровождением и подходящим поэтическим текстом.

Ко второму виду относятся собственно сольные и хоровые фольклорные обработки. В них композитор чаще всего сохраняет единство музыкального и поэтического образов, иногда внося некоторые изменения в музыкальный

¹ Ныне слилась с д.Аксарино Мариинско-Посадского района.

² Научный архив ЧГИГН. Отд. VI. Ед. хр. 22.

текст. Грань между указанными видами довольно условна и иногда в одном сочинении присутствуют признаки сразу двух подходов.

В своих сочинениях композитор не стремился опереться на собственные, лично ему принадлежащие записи. Он брал в большинстве случаев уже известные фольклорные мелодии, прозвучавшие в творчестве других музыкантов, в основном Ф.Павлова и С.Максимова. Примечательно, что один из разделов сборника 1959 года «Чёре юррисем» («Песни сердца») так и называется «Халӑх кӗввисенчен йӗркеленӗ юрӑсем» (буквально — «Из народных мелодий созданные песни»). Подобное отношение к фольклору можно объяснить тем, что композитора привлекала в музыкальном материале не абсолютная новизна, необычность или оригинальность, а возможность раскрыть в уже знакомом и любимом новые грани музыкального содержания, преподнести известное в своем эмоциональном воплощении.

Работе над фольклором Г.Хирбю, по-видимому, придавал немалое значение. Один из немногих среди чувашских композиторов своего поколения, он опубликовал отдельный сборник хоровых обработок, куда вошли девять известных его произведений. На примере этих хоров можно выявить наиболее яркие черты метода претворения фольклора в творчестве Г.Хирбю.

Обработки из названного сборника делятся на три основные группы.

К первой группе относятся хоры «Сурхи кунсем», «Ой, вара, мён вара» и «Савнӑ тусӑм манӑн иккӗ». В них композитор остается в рамках заданного фольклорным первоисточником музыкально-поэтического содержания, сохраняет все композиционно-структурные черты народной песни. Данные обработки объединяет опора на куплетность как основу формы, преобладание гомофонно-гармонического типа фактуры с использованием гармонического фактурного варьирования. В «Сурхи кунсем» и «Савнӑ тусӑм» композитор остается строго в рамках куплетности, бережно и аккуратно гармонизирует напев, придерживаясь модальных принципов.

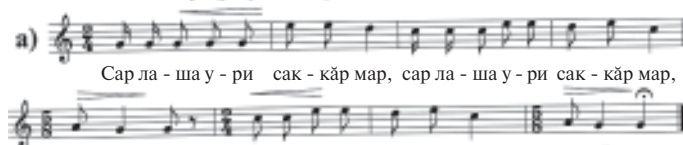
Выразительность фольклорных черт мелодии «Сурхи кунсем» усилена значительными преобразованиями. Как сообщает Ю.Илюхин [1985:37], прототипом авторского варианта стал напев хороводной песни, записанной С.Максимовым в

1929 году от самого Г.Хирбю и вошедшей в сборник «Тури чăвашсен юррисем» 1932 года под номером 31³. Эта мелодия в несколько ином мелодическом варианте включена композитором в свой сборник 1940 года. Также есть все основания предполагать, что Г.Хирбю в своей авторской версии отчасти мог использовать еще один схожий по методическому рисунку напев (№ 18 из раздела «Џăварни юррисем») из данного сборника. Таким образом, мелодия «Џурхи кунсем», несомненно, фольклорная по происхождению, является результатом творческой переработки.

Пример 1.

С.Максимов. Тури чăвашсен юррисем № 31.

Вăхтай хăйрт (умеренно скоро, бесечно) $\text{♩} = 100$

а) 

Сар ла - ша у - ри сак - кăр мар, сар ла - ша у - ри сак - кăр мар,
сак - кăр мар. Пи - рён ё - мёр ик - кё мар, ик - кё мар.

Г.Хирбю. Сборник 1940 г. № 8.

Хăйслăн

б) 

Џвар - ни џу - ни џав - раш - ка, џвар - ни џу - ни џав - раш - ка
џав - раш - ка. Йё - ри тав - ра йёс пă - та.

Г.Хирбю. Џурхи кунсем.

в) 

Чёв - чё - вёл, чёв - чё - вёл ка - йăк - сем чё - вёл
тет - се са - вă - наç, са - вă - наç. Кил - се

³ В монографии Ю.Илюхина приводится иной, чем у С.Максимова, поэтический текст народной песни, связанный в антирелигиозной тематикой.



Сравнивая авторский вариант Г.Хирбю и фольклорный напев из сборника С.Максимова, можно отметить, что композитор изменяет тональность (вместо В-dur — С-dur) и композиционную структуру песни: четкое и ясное построение по типу АВВ¹ сменилось протяженной, изменчивой структурой с многоэтапным развитием. Стал другим мелодический рисунок: на основе небольшой темы в диапазоне сексты композитор создает постепенно разворачивающуюся мелодическую линию с разнообразным варьированием попевок и яркими мелодическими ходами. Метроритмические особенности также усиливают выразительность мелодии — одним из запоминающихся оборотов становится синкопированный ритм, встречающийся в народном первоисточнике только в каденционных участках.

Также значительно переосмыслена поэтическая сторона: если в фольклорном варианте акцентируются мысли о трудностях жизни, о непреодолимой тяжелой доле, то в тексте Н.Васянки преобладает приподнятый настрой и радостное волнение. Вкупе с прозрачным и легким фортепианным сопровождением звукоизобразительного характера авторская мелодия с новым текстом прекрасно отражает настроение пробуждающейся природы.

В «Ой, вара» Г.Хирбю не столько преобразовывает заданную фольклорную мелодию, сколько более активно, чем в других сочинениях этой группы, развивает народный напев. Он создает фактурные вариации на заданную тему и внедряет в гомофонную фактуру полифонические приемы — имитации, перемещения основного напева в разные голоса. Удачно найденное сочетание полифонических и гомофонных средств при варьировании незатейливой по складу современной народной песни, напетой Ираидой Вдовиной, обеспечило данному сочинению свежесть и разнообразие звучания.

К обработкам второй группы относятся «Нимене» и «Хёрёх чалаш хёрлё ту». Как и в обработках первой группы, автор старается остаться в рамках заданного музыкально-поэтического образа и вместе с тем раскрывает его внутренние возможности: сочиняет вступление и заключение, гибко сочетает полифонические и гармонические приемы варьирования.

Любопытно, что тема хора «Хёрёх чалаш хёрлё ту» была записана, обработана и опубликована С.Максимовым сначала в 1918 году, затем в сборнике «Чăваш кĕввисем» в 1926 году. Оставляя поэтический текст обработки неизменным, Г.Хирбю смело подвергает музыкальную сторону данной темы своей авторской редакции.

Сохранив общие очертания напева, композитор убрал некоторые повторения одинаковых по высоте нот в мелодическом рисунке, частично изменил метроритмические особенности: расширил и укрупнил отдельные такты, поменял тактовый размер, изменил кое-где длительности, добавив даже нехарактерный для чувашского фольклора в целом, но встречающийся часто в песнях Г.Хирбю пунктирный ритм. Его гармонизация в сравнении с обработкой С.Максимова отличается большей красочностью. Автор включает аккорды различного строения, в том числе и септаккорды, полинизирует фактуру, умело пользуется фактурными и динамическими возможностями хоровой ткани. Оттеняют и дополняют замысел композитора вступление и заключение инструментальной партии, строящиеся на фактурных контрастах и органично взаимосвязанные с народной темой.

Пример 2.



Allegro

Moderato

C. A.

1. Хё-рех ча-лаш хёр-лё ту, хё-рех ча-лаш хёр- лё ту -
 2. Ах, ат-те-сём, ат-те- сём, аш-ла-тул-ла ал- су-на,
 3. Ах, ан-не-сём, ан-не- сём, пу-ка-не пек а- чу-на,

T. B.

хёр- лё ту. Пёр ал- лу- на а- йаг.
 ал- су-на, ёс- кú пир-ки су- хат- рән.
 а- чу-на, ук- са пир-ки су- хат- рән.

теп(ё)р ал- лу- на чё- рес ил, хул- пус- си- не ку- шел сак та
 ёс- кú пир- ки су- хат- рән, ай, яй, яй- яй, яй- яй, яй- яй
 ук- са пир- ки су- хат- рән, ай, яй, яй- яй, яй- яй, яй- яй

rit.

rit.

пёр кан- ма сар хә- пар- сан
 ай, яй, яй- яй, яй- яй, я.
 ай, яй, яй- яй, яй- яй, я.

Сенәсҗән

пир(ә)н ан- не- не ю- рән эс.
 А- ай, яй- яй, яй- яй- яй, я.
 А- ай, яй- яй, яй- яй- яй, я.

Allegro

Пир(ә)н ан- не- не ю- рән эс Пир(ә)н ан- не-
 Ёҗ- ку пир- ки су- хат- рән. Ёҗ- ку пир-
 Ук- са пир- ки су- хат- рән. Ук- са шә-

Moderato

не ю- рән эс.
 ки су- хат- рән.
 нах су- хат- рән.

Своей простотой и совершенством хоры «Хёрёх чалаш хёрлё ту» и «Нимене» напоминают партитуры С.Максимова. Краткие и лаконичные сочинения, звучащие строго и незатейливо, тем не менее прекрасно отражают и возвышают заложенную в них фольклорную идею.

К третьей группе обработок можно отнести «Аста каян, чёкес?», «Ытарма сук», «Кёреке юрри» и «Тухать-и те тухмасть-и». Создание этих хоров зачастую осуществлялось параллельно с работой над крупными произведениями, в которых композитор решал важные художественные задачи. Например, хор «Кёреке юрри» вошел как законченный фрагмент в оперу «Нарспи» и стал одним из ее ключевых номеров. Работа над крупномасштабными композициями с привлечением особых приемов формообразования и развития оказала заметное влияние на данные хоры. Композиционно каждая из партитур представляет собой большое развернутое сочинение поэмого типа со сложным разрабочным разделом.

Отличительной особенностью данных произведений является развитая хоровая полифоническая фактура. По воспоминаниям В.А.Ходяшева (2001 : 272), Г.Хирбю долгое время консультировался у профессора Г.И.Литинского — видного русского педагога, полифониста, и, по-видимому, попытался под его влиянием в некоторых своих хорах сочетать фольклорные истоки и хоровое полифоническое письмо. Эти попытки оказались весьма удачными и заслужили одобрение наставника. Известен восхищенный отзыв Г.Литинского:

«Превосходнейшая обработка Г.Хирбю «Ласточка»! Это такая прелесть, на всю жизнь запомню. Это своеобразная ароматнейшая полифония, убедившая меня, что это и есть чувашский стиль полифонии, которая может послужить богатейшим стимулом для всех нас. Там найдено страшно много... Я возьму втисну ее в хрестоматию и буду учить последующие поколения, как надо относиться к полифони-ческой обработке народно-песенного материала» (Илюхин 1985 : 59).

Рассмотрим одну из известных обработок этой группы — хор «Тухать-и те тухмасть-и». Он основан на фольклорной мелодии, существующей в различных по музыке вариантах с одним и тем же поэтическим текстом. Свадебная песня с такими словами часто встречается в родном композитору Мариинско-

Посадском районе. Отдельные версии этого напева опубликованы во многих изданиях: в «Тури чăвашсен юрисем», в «Чувашских народных песнях, записанных от Г.Федорова» 1969 года, в «Песнях средненизовых чувашей» 1993 года, а также в рукописном сборнике 1940 года самого Г.Хирбю. Обработку одной из мелодий данной песни в нескольких вариантах (для трех- и четырехголосного хорового пения) в свое время выполнил Ф.Павлов. Четырехголосная гармонизация напева была им опубликована в 1919 году.

В своем произведении Г.Хирбю сплавляет в единое и органичное целое различные варианты народного напева и создает тему, которую можно назвать авторской. Он опирается на близкий Ф.Павлову интонационный вариант, сохраняет в общих чертах контуры народной мелодии и ее ладоинтонационную основу — главные ладовые опоры, отдельные мелодические обороты, особенно яркий и выразительный начальный ход. Вместе с тем в мелодической линии напева Г.Хирбю существенно расширяет круг интонаций, распевает отдельные фрагменты мелодии и вводит новую восходящую интонацию по звукам минорного квартсекстаккорда. Вместо четырехчастной структуры формы «такмачного» типа, присущей обработке Ф.Павлова, композитор выстраивает протяженную композицию трехчастного строения по схеме А А¹ В В¹ С D с варьированной имитацией повторяющихся фраз. В метроритмической области автор опирается на другие, отличные от павловского, варианты данной песни. Возможно, он частично использовал ритмические особенности записанной им версии народного напева, вошедшей в сборник 1940 года. Характерная ямбическая фигура из восьмой и четвертной длительностей, свойственная ряду вариантов этой песни, в теме Г.Хирбю укрупнена вместе с остальными длительными, что способствует значительности и весомости звучания. Он также изменяет высотное положение мелодии, сдвигая ее на полтона вверх. Под влиянием этих преобразований яркая и выразительная фольклорная мелодия приобретает у него характерный индивидуальный облик авторской темы.

Неповторимо и своеобразно развивает Г.Хирбю напев в следующем, разработочном разделе. Он сохраняет, как у Ф.Павлова, сольный запев первой фразы, однако вместо строгой «хоральной» фактуры применяет имитационную полифонию,

Пример 3.

Andante cantabile

C.
A.

T.
B.

Му-ха-ти те тух-масть - и?

Detailed description: This system shows the beginning of a musical piece. It includes vocal staves for Soprano (C.) and Alto (A.) at the top, and Tenor (T.) and Bass (B.) below. The piano accompaniment is shown in two staves below the vocal parts. The tempo is marked 'Andante cantabile'. The lyrics 'Му-ха-ти те тух-масть - и?' are written under the vocal lines.

ту-ха-ти те тух-масть - и?

Э-пир ки-ле ка-

Detailed description: This system continues the musical piece. It features the same vocal and piano staves. The lyrics 'ту-ха-ти те тух-масть - и?' are repeated at the start, and 'Э-пир ки-ле ка-' is written under the vocal lines in the second measure.

Э-пир ки-ле ка-ят-пър,

ят-пър. Э-пир ка-ят-пър,

Detailed description: This system concludes the musical piece. It features the same vocal and piano staves. The lyrics 'Э-пир ки-ле ка-ят-пър,' are written under the vocal lines in the first measure, and 'ят-пър. Э-пир ка-ят-пър,' are written under the vocal lines in the second measure.

кин- ил- се ка- ят- пяр,

кин ил- се ка- ят- пяр.

определяющую структуру музыкальной ткани всего сочинения. Мелодизация гармонии, исходящей из модальных принципов, приводит к полифонизации голосов и возникновению на ее основе красочных созвучий как терцового, так и нетерцового строения. Фортепианное сопровождение, поддерживающее возникающие гармонии, способствует красочности и богатству звучания.

Если Павлов в своей обработке строго придерживается куплетной основы формы и ограничивается небольшим тембровым и мелодическим варьированием при повторении куплетов, то Хирбю подвергает мелодию значительному развитию. При этом он опирается на полифонические приемы развития материала, сочиняет развитый разработочный раздел, используя в полифонической разработке вариантность, подголосочность, имитационность. В результате образуется

сквозная динамичная композиция с варьированной, мощно звучащей репризой.

В своих *сольных* обработках Г.Хирбю относится к каждому из народных напевов также избирательно и творчески индивидуально. Это ярко проявляется в одном из самых известных произведений композитора «Вёс, вёс, куккук».

Своеобразная и уникальная в своем роде мелодия данной песни в разное время привлекала внимание композиторов С.Максимова, А.Орлова-Шузъм, А.Васильева (хоровые обработки), В.Белого, Г.Хирбю, А.Петрова (сольные вокальные произведения), Г.Анчикова (вариации для фортепиано). Кроме того, существуют еще три варианта обработок у самостоятельных авторов — для ВИА (А.Городничев), для камерного оркестра (Ю.Трепов), для голоса, струнного ансамбля и фортепиано (М.Фандеев). Возможно, это единственная в чувашском фольклоре мелодия, на основе которой создано такое множество сочинений. Главная «изюминка» напева, на наш взгляд, состоит в многозначности его содержания — как поэтического, так и музыкального.

Г.Хирбю, вероятно, был знаком с некоторыми из названных сочинений, в частности, с произведениями С.Максимова и В.Белого. В своем произведении он сумел убедительно воплотить фольклорную идею. Как С.Максимов и В.Белый, Г.Хирбю также опирается на «заданную» образность, но акцентирует в ней преимущественно лирическое начало. Он удачно дополняет народную мелодию развитым фортепианным сопровождением, гибко следует за поэтическим текстом, оттеняя его сюжетные повороты изменениями в аккомпанементе. Полипластовость фортепианной фактуры, насыщенность ее характерными пианистическими приемами — октавными удвоениями, разложенными аккордами — приближает эту обработку к жанру романса или миниатюрной поэмы. При этом композитору удается сохранить близость фольклорным традициям в музыкальном языке за счет опоры на ритмические особенности, модальность ладового строения, трихордовую основу интонаций и нетерцовую структуру аккордов в сопровождении. Интенсивное сквозное развитие и внимание к деталям текста, лирико-романтическая трактовка сюжета приводят к размыванию граней между куплетами и усилению черт поэмности. В целом это сочинение Г.Хирбю среди обработок

других авторов на данную тему является одним из лучших примеров авторского прочтения известной мелодии.

Обработки Г.Хирбю, как и все другие его сочинения, отличаются своеобразием и неповторимостью творческого подхода. Автор активно преобразует фольклорные источники, подчиняя их собственной идее. Характерно фольклорные черты в его сочинениях всегда имеют ярко выраженный индивидуальный облик. Это говорит о глубокой переработке и подлинном постижении фольклора и позволяет сравнить творческий метод Г.Хирбю с претворением фольклора в вокальной музыке (песенной и хоровой) выдающихся русских мастеров М.Мусоргского, Г.Свиридова, В.Гаврилина. Проблема «композитор и фольклор», актуальная для всей чувашской композиторской школы, в обработках Г.Хирбю получает яркое, своеобразное и художественно неповторимое решение.

Л и т е р а т у р а

- Илюхин 1985: *Илюхин Ю. А.* Григорий Хирбю. Чебоксары, 1985.
Максимов 1926: *Максимов С.* Чăваш кĕввисем. 2-мĕш пайĕ. Шупашкар, 1926.
Максимов 1932: *Максимов С.* Тури чăвашсен юррисем. Шупашкар, 1932.
Павлов 1971: *Павлов Ф.* Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 2. Чебоксары, 1971.
Хирбю 1959: *Хирбю Г.* Чĕре юррисем. Шупашкар, 1959.
Хирбю 1966: *Хирбю Г.* Илемлетнĕ чăваш халăх юррисем. Шупашкар, 1966.
Хирбю 1981: *Хирбю Г.* Чаплă ёмĕр юррисем. Шупашкар, 1981.
Ходяшев 2001: *Ходяшев В.* Слово о мастере // Литинский Г.И. Жизнь, творчество, педагогика. М.: Композитор, 2001. С. 272—274.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЕСЕННОЙ МЕЛОДИКИ Г.ХИРБЮ

Т.А.Ефимова

Мысль комнату твою раскрыла дивной далью.
Я вышел от тебя. Мечтанья — все смелей.
В мелодиях твоих есть мужество с печалью —
Так опыт отражен в глазах иных людей...
Ты мастер красоты звучащей...¹

Эти строки народный поэт Чувашии Петр Хузангай посвятил Григорию Хирбю. Песенное творчество Г.Хирбю начинается с 1930 года и охватывает более чем полувековой отрезок времени. За этот период, по подсчетам музыковеда Юрия Илюхина, им написано около 700 песен, опубликовано 16 авторских сборников. Все это длительное время Г.Хирбю оставался в числе самых популярных чувашских композиторов. Его песни звучали в быту, в эфире, на концертной эстраде.

Яркий мелодизм — именно это качество отличает песенное творчество Г.Хирбю. Он зарекомендовал себя как «мастер вокальной лирики»². Столь масштабное мелодическое дарование свойственно далеко не каждому композитору. Мелодия, при всей своей внешней простоте, является смысловым и образным единством многих элементов, таких, как лад, ритм, тембр, структура и т.д. Каждый из пере-

¹ Хузангай П.П. У композитора. Пер. В.Алейникова // Хузангай П.П. Вечерняя тень. М., 1987. С. 146.

² Илюхин Ю.А. Музыкальная культура Чувашии в 1945—1956 годах // Ученые записки ЧНИИ. Вып. 41. (Искусствоведение). Чебоксары, 1969. С. 128—142.

численных формообразующих элементов имеет свои закономерности. В своих оригинальных песнях Г.Хирбю мало цитировал фольклорные мелодии. Однако многие принципы народной музыкальной системы проникли в песенное творчество композитора. Мы сосредоточим внимание на ладовой и структурно-композиционной сторонах мелодики композитора.

Ладовое строение. В основе песен Г.Хирбю лежат лады модального типа: ангемитонная пентатоника и диатоника. Обе ладовые структуры являются характерными для традиционного стиля чувашской народной песни. Подавляющее большинство сочинений Г.Хирбю написано в ангемитонной пентатонике. Из пяти разновидностей, типичных для чувашских народных песен, композитор предпочитает лад «d». Это лад со звукорядом *degah* и главной опорой на звуке *d³*. Он лежит в основе таких песен, как «Самрăклăх» («Молодость»), «Сăлтăр вылят тўпере» («Мерцают звезды в вышине»), «Апрельте суралнă Ленин» («В апреле родился Ленин»). Лад «d» является самым распространенным в чувашском музыкальном фольклоре. Преобладание этого лада в творениях композитора придает мелодиям Г.Хирбю естественную народную интонацию.

Значительное количество произведений написано в ладах «g» и «e». Лад «g» со звукорядом *gahd'e¹* встречается в песнях «Савнă Шупашкарăм» («Любимые Чебоксары»), «Пулăс мыскарĭ» («Забавные приключения рыбака»), «Атăл» («Волга»). Лад «e» со звукорядом *egahd¹* — в песнях «Укăлча умёнче» («У околицы»), «Тавах, аннем» («Спасибо, мама»), «Пирён Чапай» («Наш Чапай»).

Весьма характерна для Г.Хирбю комбинация пентатонных звукорядов, которая приводит к появлению полутонов «на расстоянии». В песне «Кўлĕ сўмĕн хурăн айĕн» («Под березками») представлен типичный для верховых чувашей случай квинтовой транспозиции. Произведение написано в звукоряде «e». Вторая половина мелодии является варьированным повторением первой со сдвигом на квинту вниз.

³ Данная классификация ладов предложена М.Г.Кондратьевым. См.: *Кондратьев М.Г.* Типологическая структура чувашской музыкально-фольклорной системы. // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья. Казань, 1989. С. 31—38; *Кондратьев М.Г.* Музыкальные особенности народной песни. // Чувашская народная поэзия. Чебоксары, 1990. С. 124—139.

Но этот пример скорее не правило, а исключение. Чаще всего появление другого пентатонного звукоряда не связано с тематическим повтором.

Комбинации звукорядов весьма разнообразны в анализируемом материале. Наиболее распространенный случай — соединение звукорядов «d» и «g», которые объединены общей опорой — звуком *d*. К таким относятся песни «Самрăксен вальсё» («Молодежный вальс»), «Хумсем» («Волны»), «Туянас-тăк туянас» («Коль жениться, так жениться»).

Диатонические лады в сочинениях Г.Хирбю имеют две разновидности. Первая построена по типу чувашских песен традиционного стиля *уяв-вăйă юрри* левобережных анатри. Это неполные диатонические лады, включающие, как правило, один полутон, мелодический остов которых составляет ангемитонная пентатоника⁴. Например, звукоряд песни «Физкультурниксен маршё» («Марш физкультурников») составляют звуки *fgabc¹d¹e¹f¹*. Ангемитонная основа мелодики здесь очевидна. Сначала звук *b* возникает в терцовом подголоске, а в конце мелодии проникает в главный голос (пример 1).

Пример 1.

Марш меллĕне

Э - пир сам - рăк, э - пир сив - чĕ,
шăм - шак сы - вă, пат-тăр-лăх аш - ра.
Э - пир ўс - нĕ, э - пир пиç - нĕ
ёç син - че те у - çă сыв-лăш-ра.

⁴ О диатонических звукорядах в *уяв-вăйă юрри* левобережных анатри см.: Там же.

Физ - куль - ту - ра са - рё йыш-лă - лан эс, пат-тăр-лан эс!

Э-пир хас-тар - рăн ут - мал - ла. А - тăр,

у - тăр, а - тăр, ма - лал - ла.

Второй вид диатоники — так называемые «лады народной музыки». Это весьма малочисленная группа песен. Элементы миксолидийского лада эпизодически звучат в песне «Атăл» («Волга»), дорийского лада — в песне «Харсăр ăмăрткайăк» («Отважный орел»), фригийского лада — в песне «Мухтав сана, чăваш театрĕ» («Слава тебе, чувашский театр») (пример 2).

Пример 2.

Фрагмент песни «Атăл»

F-dur — миксолидийский: 9—10 m.m.

Mămărlăk, sarplesan

Ас - лă А - тăл ху-мĕ-сем вы - ля - са су-тал - нă - сĕм

Фрагмент песни «Харсăр ăмăрткайăк»

C-moll — дорийский: 15—21 m.m.

Īărtămălă

вĕ - сĕт пи - рĕн ă - мăрт ка - йăк ы - ван - ми хă - юл - лăн.

Фрагмент песни «Мухтав сана, чăваш театрĕ»
D-moll — фригийский: 1—4 m.m.

Васкамесёр, Мари меллĕне

Эс хёр - лё сар пуç - тар - на сул су-
-рал - тăн су - тă тĕн - че - не.

Лады тонального типа: централизованный мажор и минор, которые составляют ладовую основу советских массовых песен, встречаются в анализируемом материале крайне редко. Примером могут служить песни «Аслă парти, тав сана!» («Великой партии спасибо»), «Эс, хăваçăм, каласам» («Ивушка»), «Студентсен юрри» («Студенческая»).

Структурно-композиционное строение. Все песни Г.Хирбю написаны в куплетной форме. В ней можно выделить три разновидности: первый вид — форма, в которой куплет представляет собой одночастный период. Таковы «Кўлĕ сўмĕн хурăн айĕн» («Под березками»), «Пурнăç мухтавĕ» («Слава жизни»), «Савас терĕм» («Полнобить я хотел»). Второй вид — форма, в которой куплет представляет собой одночастный период с запевно-припевной структурой. Она встречается в песнях «Ах, пĕлесчĕ» («Ах, узнать бы»), «Ёç геройĕсен юрри» («Песня героев труда»), «Ълтăр вылят тўпере» («Мерцают звезды в вышине»). Третий вид — форма, где куплет представляет собой двухчастный период с запевно-припевной структурой. К ней относятся песни «Юратнă Атăл» («Любимая Волга»), «Телейлĕ эфир» («Мы счастливы»), «Калаймарăм» («Не посмел высказать»).

Куплетная форма почти в каждом случае обретает индивидуальное воплощение. Композитор не опирается на заранее установленные типовые схемы. Отсутствие схематизма, непредсказуемость — черта композиционного мышления Г.Хирбю. Куплет может состоять от трех до десяти строк. Например, весьма интересная форма пятистрочной строфы представлена следующими схемами: ААВВВ — «Кала, тусăм, чăннине» («Скажи-ка, дружок, правду»), ААВВС — «Килсе курăр уява» («Приезжайте в гости к нам»), АВСВ₁С₁ — «Пурçан

тутӑр» («Шелковый платок»), ABCDE — «Шупашкар пристанӑ» («Чебоксарская пристань»).

Из типовых форм преобладает шестистрочная строфа со схемой ABCDCD. Это одна из распространенных форм советской массовой песни. В этой форме написаны такие песни, как «Укӑлча умӑнче» («У околицы»), «Хумсем» («Волны»), «Чапаев ҫинчен хывнӑ юрӑ» («Песня о Чапаеве»).

Композитор часто прибегает к сквозному варьированию внутри строфы. При повторе второй половины он использует фактурное варьирование, как, например, в песне «Ҫӑршыв илемӑ» («Краса родины»), звуковысотное варьирование — в песне «Яланах эс асӑмра» («Навсегда ты в памяти»), мелодико-ритмическое варьирование — в песне «Шупашкар, тӑван хуламӑр» («Родной город Чебоксары»). Повтор пятой строки в отдельных случаях заменяется распевом без слов, как, например, в песне «Ах, пӑлесчӑ» («Ах, узнать бы»), «Хӑйярмарӑм» («Не посмел»), «Кӑмӑл уҫи» («Желание»). Подобные распевы строки без слов восходят к народной традиции пения *сӑвӑсӑр* — исполнения рефренов без стихов.

При анализе композиционных типов мелодики Г. Хирбю наблюдается тесная связь и с другими народными традициями. Композитор может напрямую использовать композиционные схемы народных песен, как, например, в песне «Кукареку! Сар автан» («Кукареку! Петушок»). Она построена по типу «пары периодичностей» со схемой AABV, распространенной в игровых-хороводных песнях левобережных анатри. В песне «Кӱлӗ сӑмӑн хурӑн айӑн» («Под березками») наблюдается характерный для верховых и средненизовых чувашей принцип квинтовой транспозиции мелодий. Встречается и более опосредованное претворение принципов народного музыкального мышления. Принцип асимметричности, заложенный в формах чувашских народных песен, проявляется в преобладании трех-, пяти-, семистрочных строф. Заложенная в поэтическом тексте четырехстрочность в мелодии может преодолеваться, как, например, в песне «Пурҫӑн тутӑр» («Шелковый платок»). Композитор объединяет первые две *поэтические* строки в одну *музыкальную* строку, а две последние поэтические строки повторяет. В результате заложенная в тексте квадратность в музыке воплощается как асимметричная пятистрочность со схемой ABCV₁C₁ (пример 3).

Пример 3.

Васкомайр, селмен



Са - рӑ хит-ре пур-сӑн ту-тӑр са-рӑ хӗ-рӗн пу-сӗн-че,
йӑл - тӑр = йӑл-тӑр и - кӗ сӑл - тӑр
пӑх - рӗ ӑш-шӑн ман си - не,
йӑл - тӑр=йӑл-тӑр и - кӗ сӑл - тӑр
пӑх - рӗ ӑш-шӑн ман си - не.

Песни Г.Хирбю представляют органичное соединение национальных традиций со стилем советских массовых песен. Этот своеобразный комплекс музыкально-интонационных средств оказался удивительно созвучным «музыкально-интонационному словарю» его современников. Чуткое обнаружение художественных потребностей слушателей в соединении с нестандартностью мышления композитора обеспечили песенному творчеству Г.Хирбю популярность среди современников. Однако в постсоветское время оно оказалось мало востребованным.

В настоящее время в общественном сознании происходят определенные сдвиги. Категоричное отрицание всего, что было создано в советский период, сменяется более внимательным к нему отношением. Вновь зазвучали интонации старых советских песен. Об этом свидетельствует появление таких проектов, как «Старые песни о главном». В русле современных тенденций хочется надеяться, что и песни «мастера красоты звучащей» обретут второе дыхание. И вместе с малоинтересными в большинстве случаев песнями современной чувашской эстрады мы услышим образцы высокой песенной культуры недавнего прошлого.

⁵ Термин Б.В.Асафьева. См.: Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М., 1963.

КОМПОЗИТОР И ПОЭТ

А.В.Сергеева-Зинкина

На сочинение, создание оперы композитора вдохновляет, прежде всего, литературный образ, идея, черпаемая из литературы или истории (воплощаемая также в виде литературного либретто). И если идея, текст соответствуют, отвечают видению композитора, получается талантливое произведение.

Я могла бы привести много случаев такого вдохновенного соединения поэта и композитора в романсовой лирике. Например: А.С.Пушкин и Ю.А.Шапорин — «Закливание на смерть дочери», А.С.Пушкин и А.П.Бородин — «Для берегов отчизны дальней»; то же в опере: А.С.Пушкин и А.С.Даргомыжский — «Русалка», А.С.Пушкин и П.И.Чайковский — «Евгений Онегин», «Пиковая дама»...

Казалось бы, замечательное оперное произведение может возникнуть только при соединении равно талантливых произведений художников (композитора и поэта). Однако история оперного жанра являет массу примеров несоответствия художественного уровня литературного источника и оперного воплощения. Невозможно установить прямую связь между художественным уровнем литературного произведения и его музыкальным воплощением. Взаимоотношения между ними могут носить самый разнообразный характер. В каждом отдельном случае результат может оказаться неожиданным. Соотношение между литературным и музыкальным произведениями не просто, а противоречиво. Примером может послужить «Травиата» по «Даме с камелиями» А.Дюма-младшего: роман, потом пьеса — с точки зрения большой литературы посредственное произведение и — оперный шедевр Верди.

Обратный пример — всемирно известный литературный шедевр М.Шолохова «Тихий Дон» и слабейшее воплощение его в заказной одноименной опере Ивана Дзержинского. Комедия Шекспира «Укрощение строптивой» и далеко неравноценная опера Виссариона Шебалина.

И *редчайшие* случаи, когда конгениальны друг другу два автора — это Пушкин и Чайковский и, конечно же, их «Пиковая дама».

Думается, примерно так же следует оценивать синтез литературного первоисточника и его музыкальные интерпретации в опере Григория Хирбю «Нарспи» по одноименной поэме Константина Иванова. В поэме изначально заложена музыкальная драматургия, и это очень хорошо почувствовал Г.Хирбю. Поэт как бы предусмотрел то поле, пространство, где может развернуться фантазия музыканта. И композитор естественно вписался, воплотился в это пространство всей своей мелодической одаренностью, всем своим музыкально-трагическим талантом.

Обратимся к статье М.Г.Кондратьева «О музыке в поэзии К.Иванова»¹. Автором отмечается, что «внутреннее музыкальное чутье было присуще К.Иванову, как широко одаренной натуре», и что целые главы поэмы, например двенадцатая, «В лесу», имеют буквально «оперную» структуру. Звукообразы заложены в самом тексте К.Иванова. Например:

Шавлять, кашлять сём вярман,
Тамәкри пек ахәрать...

Аҫа ҫапать, шартлатать
[...]
Ҫумәр ҫырма пек юхать,
Лупашкасенче кәрлет.

В переводе П.П.Хузангая:

Лес шумит, гудит дремучий,
Адским голосом ревет...

¹ Кондратьев М.Г. О музыке в поэзии Константина Иванова // Творческое наследие К.В.Иванова / ЧНИИ. Чебоксары, 1990. С. 88—99.

Гром гремит, грохочет, глушит
[...]
Дождевой поток рекою
По ложбинам зашумел.

И т. д... Хирбю буквально «купается» в тексте К.Иванова. Там, где у поэта сцена в лесу, композитор выстраивает дуэт главных героев. Это вдохновеннейшая музыкальная лирика, отдельный концертный номер (который мы неоднократно исполняли с А.Р.Канюкой). Все арии Нарспи тоже естественно родились в соответствии с текстом поэмы.

В статье М.Кондратьева отмечаются особенности работы Константина Иванова с фольклорными текстами: «Поэт избегает в них даже намек на этнографическую конкретность, почти не цитируя фольклорные тексты, не воспроизводит деталей обряда». Хирбю, напротив, включает в оперу фольклорные мелодии, ритмы, обряды, хороводы. Хоровод лежит в основе I картины оперы, свадьба — II картины. Сцена свадьбы вообще занимает одно из центральных мест в опере. Здесь, кстати, так же как и в поэме К.Иванова, параллельно со свадебным весельем развиваются трагические переживания героини. Все это опять же воплощает ярчайшая по мелодике и ритму музыка Хирбю.

Несмотря на то, что поэма К.Иванова кажется специально предназначенной для создания оперы, Хирбю не просто воспроизвел или «разукрасил» музыкой образы поэмы. На мой взгляд, они получили у композитора несколько иную, более трагическую и глубокую трактовку. Хирбю услышал, почувствовал и воплотил эти образы в своей музыке, чем существенно обогатил их.

Опера, являясь синтетическим музыкально-драматическим жанром, располагает большим числом средств влияния на внутренний мир человека, чем литературное произведение, и Хирбю владеет этими средствами воздействия на слушателя. Невозможность с помощью поэтического языка выразить все внутренние движения души восполняет музыка, музыка, обращающаяся непосредственно к чувствам человека. Успех оперного произведения, как и любого другого художественного творения, зависит от того, насколько верны, глубоки и правдивы образы героев.

Образ главной героини развивается от лирически безмятежного песенного состояния (у Иванова она — певунья, плясунья) до женщины, совершившей преступление, и гибели.

Образ Сетнера в опере не претерпевает значительных изменений в сравнении с поэмой, а вот об образе Тэхтамана следует сказать особо. У К.Иванова Тэхтаман является традиционным литературным злодеем:

Лаптăк сáмса, хёсёк куç,
Сарă сўспе сар сухал;
Лаши вёссе пырупа
Пичё-куçё пит усал.

В переводе П.П.Хузангая:

Плосконосый, узкоглазый,
С рыжеватой бородой;
Искаженный быстрой скачкой
Вид разгневанный и злой.

У Хирбю Тэхтаман наследует черты типично вердиевских оперных героев, наделенных так называемым «отрицательным обаянием». Чаще всего роль в развитии действия этих персонажей отрицательна. Это Макбет, Ди Луна («Трубадур»), Ренато («Бал-Маскарад»), из русских персонажей таков Грязной. Но музыкально-мелодический и ритмический образ этих героев настолько ярок, эмоционально насыщен, что зачастую отдельные арии этих оперных злодеев превращаются в концертные номера. Что и произошло с арией Тэхтамана, — она является образцовой для баритона. Исполненная талантливым певцом с красивейшим тембром голоса, она вызывает восхищение слушателя. Вспомним блестящее исполнение этой арии незабвенным Виктором Петровым.

Колоритнейший персонаж в опере — Сплетница. У К.Иванова она появляется в начале поэмы. У Хирбю же она является как бы ключевой фигурой, несущей зло, сплетни, и наделена, соответственно, отрывисто ритмической, ядо-витой мелодикой. В настоящее время очень колоритно исполняет эту партию Венера Иванова.

В других случаях Хирбю использовал не все, заложенное поэтом в образы поэмы. Таков в опере образ Михедера. Видимо, для

Хирбю, чтобы воплотить общую идею произведения, он не был столь же значимым, как другие главные персонажи. Михедер у Хирбю — преимущественно разгульный весельчак.

Возвращаясь к основной идее произведения, хочу сказать, что поэму и оперу связывает эсхиливская идея о величии человеческого духа, выраженная в трагедии «Прометей прикованный». Только у К.Иванова эта мысль, так величаво звучащая в начале поэмы («Сака̄ с̄ута̄ т̄енчере Вайли с̄ук та этемрен...») — «Нет сильнее человека Во Вселенной никого...»), на мой взгляд, мелькает к финалу поэмы, сводясь к констатации:

Сапла иртрё пуран̄ас,
Пусё пётрё самра̄клах,
Ашшё-ам̄аш ухмахран
Пётрё хуйх̄а-суйх̄апах.
[...]
Пул̄ёх-турра̄н кам̄алё
Асла̄ турё хай хёрне.
Атге-анне ирёкё
Сирё сара̄ хёр пусне.
Выртрё хёсёк туп̄ака...

В переводе П.П.Хузангая:

Так судьба ее сложилась.
Так Нарспи средь мук и бед,
Жертвой став суровых нравов,
Умерла во цвете лет.
[...]
Милость Пюлеха разумной,
Доброй сделала ее;
А родительская воля
Стала петлей для нее.
В тесный гроб легла...

У Хирбю же финал получает иное освещение. Оперу венчает гимн человеческому духу в погребальном заключительном хоре, напоминающем финалы античной трагедии.

Жизненная правда, достоверность, народность, национальный колорит — все это присутствует в опере Григория Хирбю. «Нарспи» для него — это состояние его духа, выражающееся свободно, естественно и вдохновенно.

II

ВОСПОМИНАНИЯ

И

МАТЕРИАЛЫ

АСЛӐ ЮЛТАШӐМ

Юрий Семендер

Григорий Хирпӱ композиторпа манӑн та алла-алӑн ёслеме тивлетём пулчӑ: хампа паллашичченех вӑл манӑн журналта пичетленнӑ сӑввӑмсене юрра хывнӑччӑ, кайран вара, куҫӑн курнӑҫсан, нумай хутшӑннӑ, нумай калаҫнӑ, юлташлӑ пулнӑ тесе калама юрать. Унпа ҫырнӑ юрӑсем пурте пичетленнӑ, хӑй вӑхӑтӑнче вӑсене юрланӑ. «Кӑмӑл-туйӑм» ятлӑ анлӑ хорӑн шӑпи уйрӑмрах пулчӑ курӑнать: вӑл халь те Чӑваш патшалӑх академи капеллин репертуарӑнче. Композиторӑн ытти произведенийӑсенчи пекех, унта та кӑвӑ ӑсти чӑваш ҫӑрӑн илемне, ҫамрӑксен хавхаланулла кӑмӑл-туйӑмне мӑнаҫлӑ, ҫӑкленӱллӑ туйӑмпа сӑнарлать. Ку юрра вӑсен хваттерӑнче иксӑмӑр юнашар ларса ҫыртӑмӑр. Вӑл кӑввине малтанах ҫырса хатӑрленӑччӑ, сӑввине ҫыраси пирки калаҫма ман пата «Ялав» журнал редакцине ятарласа пычӑ. Эпӑ ёслеме килӑшрӑм, каҫ кӱлӑм ун патне кӑтӑм. Вӑл пысӑках мар пӱлӑме йӑлтах тенӑ пекех йышӑнса ларакан рояль умне ларчӑ, мана кӑвӑ виҫипе, ҫемӑ уйрӑмлӑхӑсемпе паллаштарчӑ, вара ҫавӑнтах виҫӑ строфа лирикӑлла сӑвӑ ҫыртӑм. Паллах, вырӑнӑн-вырӑнӑн икӑ-виҫӑ вариант та туса пӑхрӑмӑр. Ма тесен, Григорий Яковлевич, хӑйӑн кӑввисем тӑсӑмлӑ пулнине кура, ытларах уҫӑ сасӑсем кӑртме ыйтатчӑ, уҫӑ сасса юрлама лайӑхрах, тетчӑ. Ҫапла пӑр-икӑ сехет ларнӑ хыҫҫӑн иксӑмӑре те тивӑҫтерекен сӑвӑ ҫуралчӑ, юлашкинчен ӑна малтан пуҫласа вӑҫне ҫитичченех юрласа тухрӑмӑр.

— Сире, поэтсене, ёслеттерме пӑлес пулать, — терӑ ҫавӑн чухне Григорий Яковлевич. — Сӑмахран, Петӑр Хусанкай малтан эпӑ каланисене итлесшӑнех марччӑ, юрланман сӑмахсем пирки пӑлӑртнӑ асӑрхаттарусене

йышайнах каймастчѐ. Анчах эпѐ а́на ҫине тӑрсах хамӑн вариантсене сӑнеттѐм. Вара пӑрле сӑтсе яваттӑмӑр та — килӑшетчѐ, ҫав сӑвӑсене кӑнекесенче пичетленӑ чухне те тӑрлетнӑ вариантсемпе усӑ куратчѐ. Ҫапла вара, Сементер шӑллӑм, — тетчѐ композитор куҫран пӑхса, — юрӑ авторӑ хӑйӑн произведенине усал сунмасть, вӑл а́на лайӑхрах, янӑравлӑрах тӑвасшӑн, ҫавӑнпа та а́на итлес пулать...

Ку тӑрӑсех ӗнтӑ. Вӑл мана ҫак сӑмахсене каланӑ вӑхӑтра унпа ӗсленӑ яланхи авторсем Петӑр Хусанкай, Валентин Урташ, Юрий Скворцов вилнӑччѐ ӗнтӑ, ҫавӑнпа, ҫӑн туссем шыранӑ май, Григорий Яковлевич манпа нумай калӑҫатчѐ. Шӑпах ҫав яхӑнта паллӑ юрӑҫ Виталий Петров репертуарне кӑртме тесе «Савнӑ хирӑм, анлӑ хирӑм» юрӑ ҫыртӑмӑр. Шел пулин те, ку юрӑ радио фонотекине кӑрсе юлаймарӑ курӑнать, анчах юрӑ кӑнекинче пур вӑл.

1983 ҫулта эпир композиторпа «Хӑмла» ятлӑ опера ҫырма килӑшӑ тунӑччѐ, либретто мӑнле пулмалли, сюжет мӑнле ҫул-йӑрпе аталанмалли ҫинчен калӑҫса татӑлнӑччѐ. Ҫулла эпѐ Украинӑри поэт-юлташсем чӑннипе унти кану ҫуртне пӑр уйӑхлӑх кайсаттӑм. Унтан ҫитрӑм кӑна — хамӑр хӑҫат редакцийӑн культура пайӑн пуҫлӑхӑ Галина Матвеева шӑнкӑравлать, Григорий Хирпӑ композитор вилсе кайнӑ, тет, хурлану сӑмахӑ ҫырса пама ыйтать. Ҫавӑн пек пӑр шутламан-туман ҫӑртен а́на юлашки ҫула ӑсатса ятӑмӑр.

Талантлӑ, пултарулӑх ыйтӑвӑсенче принциплӑ аслӑ юлташӑн сӑнарӑ яланах асра. Вӑл ҫуралнӑранпа 90 ҫул тултарнӑ вӑхӑтсенче эпѐ асӑну сӑвви ҫырсаттӑм. Акӑ ҫав сӑвӑ:

ХУРА РОЯЛЬ

Хирпӑн пысӑках мар пулӑмӑнче
Ларатчѐ йӑлтӑркка хура рояль.
Пӑлетӑр-и, Григорий Яккӑльч умӑнче
Рояль пуҫ тайнине кураҫп эпѐ халь.

Хуҫи ҫав пулӑме пырса кӑрет кӑна,
Йӑлттам хура та шура клавишсем
Мӑнпур октавӑсен анлӑшӑпе а́на
Салам калатчѐҫ, хӑпӑртӑ кӑвви илсе.

Телейлән сас паратчѣ хѣлѣхсем:
Асамсă сѣн хавхаланупа кѣрет.
Унра — чăваш тѣнчи, вай-хал, хѣлхем,
Унра — чуна сунат хушас кѣтрет.

Тақта ёрѣхекен пин шав тăвалѣнчен
Чи кирлѣ сассене тыта-тыта
Чечек сыххи тăватчѣ вѣсенчен
Сав пўлѣмри маэстро, тупата!

Гармони — кѣрешў те килѣшў,
Хѣвеллѣ юрату чечекленни,
Сетнер кăмăлѣнчи ўпкелешў,
Нарспи вăрман ытамѣнче вѣснѣ.

Роялѣм, йăлтăркка хура рояль,
Сăваплă пулчѣ санăн пурнăсу.
Эпир калашнине илтет-ши халь
Сан кăпăш сўслѣ вашават хусу?

«ОН ВЕСЬ БЫЛ В МУЗЫКЕ»

Публикуемый документ — письмо Семена Матвеевича Ислюкова (1915—1998), видного государственного и партийного деятеля (в момент написания письма он уходит на пенсию с поста Председателя Президиума Верховного Совета Чувашской АССР). Письмо содержит размышления о композиторе, одновременно характеризуя и самого Ислюкова, имевшего большое влияние на формирование благожелательной административно-политической атмосферы вокруг национального искусства. Надо отметить, что среди представителей партийно-правительственной элиты Чувашии во все времена было очень мало людей, умевших столь непосредственно и заинтересованно ценить проявления профессионального искусства и проявлять личное отношение к творческим работникам. Ислюков читает *музыковедческий труд* и считает нужным поделиться мыслями по этому поводу.

Документ публикуется с любезного разрешения адресата — музыковеда Ю.А.Илюхина.

Дорогой Юрий Александрович!

Спасибо Вам за монографию «Григорий Хирбю», посвященную жизни, творчеству и общественной деятельности верного сына своего народа, талантливого композитора, неутомимого труженика и коммуниста, одного из моих близких товарищей Григория Яковлевича Хирбю. Я ее прочитал, можно сказать, в один присест, за сутки, не прерываясь.

Вы собрали богатейший фактический материал, провели большую исследовательскую работу и создали достойный памятник большому чувашскому музыканту.

Г.Я.Хирбю весь был в музыке. Он пришел ко мне первый раз еще в годы войны, когда учился в Ташкенте, и в дальнейшем, где бы я ни работал, он навещал меня постоянно, делился своими планами, думами, переживаниями, вдохновением и неудачами. Человек тонкой души, он как струна чувствовал малейшие нюансы в настроениях и чувствах собеседника. Он всегда был настроже и готов ринуться в бой в защиту своих



Портрет Г.Я.Хирбю из архива П.П.Хузангая.

На обороте надпись: «Чунтан юратнӑ юлгашӑма-тусӑма Петр Петрович Хузангая. Ёмӑр-ёмӑр варлӑ-турӑ пуласчӑ. Г.Хирбю. 2.XII.61 ҫ.» [«Душевно любимому товарищу и другу Петру Петровичу Хузангаю. Желаящий вовек быть сердечно близким. Г. Хирбю. 2.XII.61 г.»]

творений. Легко ранимый, он был вместе с тем самокритичен и откровенно высказывал свое неудовлетворение теми или иными моментами в своем творчестве. Он знал, что со мною можно говорить откровенно и только правду. Я отвечал ему тем же.

Я был свидетелем его радостей и творческих мук при создании оперы «Нарспи». На мой взгляд, раздел Вашей книги, посвященный истории создания и художественному анализу этой оперы, является особенно удачным и волнующим. Бесспорно опера Г.Я.Хирбю «Нарспи» носит этапный характер в становлении и развитии чувашской оперы. Я хорошо знаю эту оперу, много раз смотрел и слушал ее. Создав эту оперу, Г.Я.Хирбю действительно совершил подвиг. Он был настолько вдохновлен этой идеей, в течение многих лет ее вынашивал, стучал во все поэтические двери Чувашии, чтоб помогли ему с либретто. И я пытался ему помочь в этом, переговорил со всеми, кто бы мог, с моей точки зрения, осилить ответственнойшую работу. К сожалению, и мои попытки не увенчались успехом. Тогда Григорий Яковлевич сам взялся не только за музыку, но и за либретто. Создал оперу «Нарспи». Он не скры-

вал, как он счастлив. Но немного времени прошло после премьеры, как он в беседах со мною заговорил о новой редакции оперы «Нарспи», о своих соображениях по ее совершенствованию. В этом еще раз ярко проявлялся его высокий гражданский облик музыканта. Бесспорно, придет время, вырастет новый талант, который создаст новую, еще лучшую оперу по поэме К.В.Иванова, но это обстоятельство не только не умалит, но, напротив, еще рельефнее подчеркнет историческое значение творения Г.Я.Хирбю «Нарспи» в развитии музыкальной и сценической культуры чувашского народа.

Я был сторонним свидетелем его увлеченной работы над концертом для гобоя с оркестром, посвященным А.Любимову. К сожалению, обстоятельства не позволили мне послушать этот концерт. Чувства грусти и сожаления по этому поводу каждый раз посещают меня в связи с памятью о Хирбю.

В последние годы Григорий Яковлевич не раз делился со мною о своем плане создать большое симфоническое произведение, над которым он работает и которое достойно было, по его словам, затмить все, что было создано раньше. Я не знаю, в какой стадии эта работа прервалась в связи с безвременной кончиной нашего любимца.

Григорий Яковлевич всегда искренне заинтересованно говорил со мною о проблемах развития чувашской музыки, повышении хоровой культуры, музыкальном образовании детей, о пропаганде музыки в народе.

Без его самого деятельного участия не проходил ни один праздник песни.

Со смертью Г.Я.Хирбю мы понесли большую утрату. Каждая такая утрата оставляет у меня большой рубец на душе.

В заключение хочу сказать, что чувашам повезло [с] Илюхиным Ю.А., таким талантливым музыковедом и организатором. От души желаю Вам доброго здоровья и многих лет активной творческой деятельности. Вы очень нужны народу и чувашским музыкантам особенно.

А я пока лежу в больнице, лечат меня, но в ближайшие дни, по-видимому, выпишут и вернусь в Чебоксары.

До свидания.

С глубоким уважением
С. Ислуков.

4 июня 1985 г.

г. Москва, Больница № 14-го ГУ МЗ РСФСР.

**ФОНД Г.Я.ХИРБЮ
В НАУЧНОМ АРХИВЕ ЧУВАШСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО
ИНСТИТУТА ГУМАНИТАРНЫХ НАУК**

В.В.Никифорова

Фонд Григория Яковлевича Хирбю в Научном архиве ЧГИГН формировался в течение многих лет. Он сравнительно невелик по объему, но по содержанию разнообразен. Поскольку материалы в данном архиве принято записывать по мере их поступления, документы фонда, относящиеся к тому или иному лицу, находятся в разных местах. Все фотоматериалы собраны в одном, восьмом отделе. Письма хранятся в фонде адресата.

Самое раннее поступление материалов Г.Я.Хирбю датируется 1941 годом. Тогда от него были приняты нотные записи чувашских народных песен, сделанные в 1940 г. в д. Чикмезино Октябрьского района. Всего в этой единице хранения (VI-22) 102 песни. В этой же деревне еще в 1927—1928 гг. учеником Чебоксарской музыкальной школы Григорием Хирбиковым было записано 18 песен, но они поступили позже — в 1948 и 1952 гг. (VI-42).

Основной материал поступил в 1999 г. Это рукописные произведения, фотографии, сборники изданных произведений, афиши. В настоящее время фонд Г.Я.Хирбю составляют более 30 единиц хранения, в каждой из которых разное количество документов. В настоящем описании они распределены на двенадцать групп.

Фонд композитора пополняется и сегодня, благодаря его вдове, Вере Александровне Хирбю. В 2001 г. поступила партитура оратории для солистов сопрано, тенора, баса, смешанного хора и симфонического оркестра в 4-х частях

«Народ, раскрепощенный Октябрем» (сл. Ю.Петрова), фотографии, материалы, относящиеся к биографии Г.Я.Хирбю.

И. Материалы к биографии. Письма:

1) Чувашский энциклопедический краеведческий словарь. Биографические данные Хирбю Г.Я., композитора. 1969 г. Рукопись, л. 21—23. Фотокопия 8×11. 1 шт. — **Отд. I, ед. хр. 781, инв. № 12526.**

2) Маркиянов Г. Когда душа поет (К 70-летию со дня рождения композитора Г.Хирбю) // Молодой коммунист, 1981. Ноябрь. 24. — **Отд. V, ед. хр. 2047, инв. № 10801.**

3) Справка об использованных продкарточках 1941 г., 1 шт., типограф. Списки избранных произведений, намеченных для издания, записи. 7 л. Поступили в 2001 г. — **Отд. VI, ед. хр. 666, инв. № 2383.**

4) Хирбиков Г.Я. (Хирбек). Письма к Воробьеву В.П. от Хирбю из Ленинграда. 2 п. 1934 г. Рукоп., 4 л. Поступили в 1961 г. — **Отд. VI, ед. хр. 92, инв. № 191.**

5) Хирбю Г.Я. Письмо к Краснову-Асли. 1 п. 1957 г. Рукоп., 1 л. Поступило в 1988 г. — **Отд. V, ед. хр. 1461, инв. № 8211.**

II. Народные песни, записанные Г.Я.Хирбю:

1) Хирбиков Г. Чувашские народные песни, записанные в д.Чикмезино Мариинско-Посадского района учеником Чебоксарской музыкальной школы в 1927—1928 годах. 17 песен. Рукоп., л. 34—44. Поступ. в 1948 г. — **Отд. VI, ед. хр. 42, инв. № 45.**

2) Хирбю Г.Я. Песня «Квакал а́ста сёр каснӑ-ши?» Записана в д.Чикмезино Мариинско-Посадского района в 1928 г. Л. 107. Поступ. в 1952 г. — **Отд. VI, ед. хр. 48, инв. № 61.**

3) Хирбиков Г.Я. Чикмесин ялӑнче сыrsa илнӑ юрӑсем (Октябрьский район). Ноты, 48 с. Записано в 1940 г. Поступ. в 1941 г. — **Отд. VI, ед. хр. 22, инв. № 23.**

4) Хирбю Г.Я. Три чувашские новобыттные песни, записанные от чувашского народного певца Г.Ф.Федорова. 1948 г. Рукоп., 2 с. Поступ. в 1948 г., л. 17—19. — **Отд. VI, ед. хр. 44, инв. № 47.**

5) Хирбю Г.Я. Шесть народных песен, записанных от Харитоновна Н.А. из Куйбышевской обл. Сосново-Солонецкого района в 1954 г. 5 с., л. 35—42. — **Отд. VI, ед. хр. 44, инв. № 48.**

6) Данилов Н.Ф. Отзыв на шесть народных песен, записанных Г.Я.Хирбю в Куйбышевской обл., 1954 г., л. 36. — **Отд. VI, ед. хр. 44, инв. № 48.**

7) Анат чăваш кĕввисем. 1-мĕш пайĕ. 1931 г. Рукоп., 56 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 654, инв. № 2371.**

III. Вокальные произведения:

1) «Шагает юность». Нотная запись песни. Поступила в 1961 г. — **Отд. VI. Ед. хр. 95. Инв. № 198.**

2) «Каҫхи илем», «Эп юратрăм сана», «Четыре чувашские песни», «Савнă тусăм», «Серебрится лунный свет», «Колыбельная», «Ария пленницы». Ноты, рукоп. (Из архива Казаковой А.Г.). Поступ. в 1986 г. — **Отд. VI, ед. хр. 452, инв. № 1817.**

3) Партия виолончели к пьесе «Кăмăл», «Курсам, курсам, мĕнле илемлĕ Атăл», «Савниçĕм», «Физкультурниксен маршĕ», «Сумăr хыççăн». Рукоп., 14 л. Поступ. в 1986 г. — **Отд. VI, ед. хр. 466, инв. № 1867.**

4) «Юрату вальсĕ», «Хĕрсен юрри». Рукоп., 5 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 651, инв. № 2365.**

5) Сочинение для солиста и хора без сопровождения. Рукоп., 2 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 651, инв. № 2367.**

6) «Первая встреча» на слова Каурова, «Прощальная» на слова Суркова. Рукоп., 6 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 651, инв. № 2368.**

7) Песни (ноты, из архива Н. Васянки). Рукоп., л. 1—21. Поступ. в 1967 г. — **Отд. VI, ед. хр. 480, инв. № 1904.**

8) Детские песни на слова разных авторов. Рукоп., 50 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 652, инв. № 2369.**

9) Цикл песен для голоса с фортепиано. Рукоп., 8 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 653, инв. № 2370.**

10) Анат чăваш кĕввисем. 1-мĕш пайĕ. 1931 г. Рукоп., 56 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 654, инв. № 2371.**

11) Чувашияские и русские народные песни в обработке Г.Я.Хирбю. Рукоп., 50 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 655, инв. № 2372.**

12) Песни на слова В.Алагера, А.Алги, В.Алендея, В.Давыдова-Анатри, А.Артемьева. Рукоп., 4 тетр. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 656, инв. № 2373.**

13) Песни на слова Н.Васянки, И.Вдовиной, М.Волковой. Рукоп., 3 части. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 657, инв. 2374.**

14) Песни на слова А.Галкина, П.Градова, В.З.Дмитриева, Н.Евстафьева, Г.Ефимова. Рукоп., 5 частей. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 658, инв. № 2375.**

15) Песни на слова И.Ивника, В.Игнатьева, А.Калгана, А.Лукина, А.Малова, Николаева, Г.Орлова. Рукоп., 6 частей. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 659, инв. № 2376.**

16) Песни на слова Н.Пахомова, Ю.Петрова, И.Петровой. Рукоп., 3 части. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 660, инв. № 2377.**

17) Песни на слова Н.Сандрога, Ю.Семендера, М.Сениэля, М.Сеспеля, Ю.Скворцова. Рукоп., 5 частей. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 661, инв. № 2378.**

18) Песни на слова В.Синичкина, В.Соколова, Р.Сарби, И.Тукташа, М.Уйп, Я.Ухсая, В.Харитоновга. Рукоп., 7 частей. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 662, инв. № 2379.**

19) Песни на слова В.Урдаша. Рукоп., 1 папка. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 663, инв. № 2380.**

20) Песни на слова П.Хузанга. Рукоп., 1 папка. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 664, инв. № 2381.**

21) Песни на слова Ф.Чемоданова, С.Шавлы, Н.Шелеби, С.Эльгера, В.Энтипа, А.Эсхеля, М.Юхмы, В.Яковлева, П.Ялгира, Н.Янгаса, Грибачева. Рукоп., 1 папка. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 665, инв. № 2382.**

IV. Оркестровые произведения:

1) Чувашияская симфонияетта (партитура). 1939 г. Рукоп., 160 с. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 642, инв. № 2350.**

2) Симфонияетта (клавир). 1939 г. Рукоп., 10 л. (2 вар.). Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 642, инв. № 2350.**

3) Торжественная увертюра (партитура для симфонического оркестра). Рукоп., 67 л. Поступ. в 1984 г. — **Отд. VI, ед. хр. 392, инв. № 1624.**

4) Марш «Салам» для двух роялей. Рукоп., 5 л. Поступ. в 1984 г. — **Отд. VI, ед. хр. 391, инв. № 1621.**

5) Торжественная увертюра (посвященная юбилею ЧАССР). 1935 г. Рукоп., 15 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 651, инв. № 2360.**

6) Марш («Салам»). Партитура. Рукоп., 9 с. Поступ. в 1984 г. — **Отд. VI, ед. хр. 391, инв. № 1620.**

7) Симфоническая сюита «Моя цветущая Родина». Партитура, клавир. Рукоп., 9 тетрадей, 6 тетрадей. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 644, инв. № 2351, 2352.**

8) Симфоническая поэма «В лесу». Рукоп., 16 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 648, инв. № 2356.**

V. Камерно-инструментальные произведения:

1) Квартет для двух скрипок, альты и виолончели (партитура). Рукоп., 10 л. Поступ. в 1984 г. — **Отд. VI, ед. хр. 391, инв. № 1622.**

2) Квартет. Рукоп., 3 тетр. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 651, инв. № 2366.**

3) Ария для виолончели с фортепьяно. Рукоп., 8 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 651, инв. № 2362.**

4) Ария для скрипки с фортепьяно. Рукоп., 6 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 651, инв. № 2363.**

5) Песня без слов (для скрипки с фортепьяно). Рукоп., 9 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 651, инв. № 2364.**

6) Прелюдия для фортепьяно. Рукоп., 2 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 651, инв. № 2361.**

VI. Вокально-симфонические произведения:

1) Кантата о Ленине. Клавир. Рукоп., 10 л. Поступ. в 1984 г. — **Отд. VI, ед. хр. 391, инв. № 1619.**

VII. Музыка для театра, либретто:

1) Хирбю Г.Я., Осипов П.Н. Либретто оперы «Айдар». 1943—1944 гг. Машин., 57 с. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 645, инв. № 2353.**

2) Либретто и клави́р балета по драме П.Н.Осипова «Айдар». 1972 г. Рукоп., 10 тетр. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 646, инв. № 2354.**

3) Музыка к спектаклю «Саламби» по одноименной повести А.Артемьева. Либретто. Рукоп., 1 папка. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 647, инв. № 2355.**

4) Либретто и отрывки оперы «Нарспи» по поэме К.Иванова. Рукоп., машин., 69 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 648, инв. № 2356.**

5) Либретто и отрывки комической оперы «Кай, кай Ивана». Рукоп., машин., 57 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 649, инв. № 2357.**

6) «Хитре Чёкеç» — либретто балета по одноименной сказке Н.В.Шубоссинни (на рус. яз.). Рукоп., 16 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 650, инв. № 2358.**

7) «Шурмбось» (Шура́мпұç) — литературное либретто балета по мотивам чувашских народных сказок (на рус. яз.). Машин., 4 л. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 650, инв. № 2359.**

8) Праздничный вальс (клавир), с автографом балетмейстера Ибатуллина. 1982 г. Рукоп., ксерокопия, 20 с. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 651, инв. № 2365.**

VIII. Рецензии и отзывы Г.Я.Хирбю:

1) Отзыв о 12 мелодиях чувашских народных песен, собранных Скворцовым П.В. 1946 г. Рукоп., л. 1. — **Отд. VI, ед. хр. 44, инв. № 47.**

2) Отзыв Хирбю Г. на 6 песен, записанных им от гражданина Куйбышевской обл. Харитонов А. Л. 1954 г. Рукоп., л. 35. — **Отд. VI, ед. хр. 44, инв. № 48.**

3) Отзыв о записях чувашских народных песен А.А.Петрова и В.И.Давыдова-Анатри. Рукоп., 1 л. Поступ. в 1963 г. — **Отд. VI, ед. хр. 81, инв. № 139.**

4) Краткий отзыв о записях чувашских народных песен М.А.Александрова в Сундырском районе. 1963 г. Рукоп., 1 л. Поступ. в 1963 г. — **Отд. VI, ед. хр. 82, инв. № 140.**

5) Отзыв и рецензия на песни, записанные 01. 09. 1963 г. Александровым в Чебоксарском районе. 2 л. — **Отд. VI, ед. хр. 83, инв. № 141, 145.**

6) Рецензия на песни, собранные Ф.Вуколовым-Эрликом. 1963 г. Рукоп., 3 л. — **Отд. VI, ед. хр. 84, инв. № 146.**

7) Рецензия на песни Александрова М.А. 1963 г. Рукоп., 1 л. — **Отд. VI, ед. хр. 125, инв. № 243.**

8) Рецензия на расшифровку чувашских народных песен по записям экспедиции 1962 г. А.А.Петрова. 1962 г. Рукоп., 2 л. — **Отд. VI, ед. хр. 129, инв. № 248.**

IX. Черновики:

Черновики, наброски, варианты, отрывки нотных записей. Рукоп., 1 папка. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 666, инв. № 2383.**

X. Сборники песен:

- 1) Таван сёршывшан, телейлӗ пурнаҫшан. Шупашкар, 1950.
- 2) Чӗре юрисем. Шупашкар, 1959.
- 3) Сӗршыв илемӗ. Шупашкар, 1961.
- 4) Завещание. Романс для баритона в сопровождении фортепьяно. М., 1962.
- 5) Пирӗн туслаӗх ёмӗре. Шупашкар, 1962.
- 6) Коммунизм тавакансен юрисем. Кантатапа романс-сем. Шупашкар, 1963.
- 7) Лирикӑлла юрӑсем. Шупашкар, 1964.
- 8) Хӗрсен лирикӑлла юрри. Шупашкар, 1964.
- 9) Илемлетнӗ чӑваш халаӗх юрисем. Шупашкар, 1966.
- 10) Я верю в тебя! М., 1967.
- 11) Сӑмрӑклӑх. Шупашкар, 1968.
- 12) Сунат хушассӑм килет. Шупашкар, 1969.
- 13) Чӗре сӑламӗ. Шупашкар, 1973.
- 14) Халаӗхӑмӑршан юррӑм ман. Шупашкар, 1977.
- 15) Чаплӑ ёмӗр юрисем. Шупашкар, 1981.

16) К.В.Иванов саввисемпе сырнӑ хорсемпе арисем. Шупашкар, 1990.

17) Утро Родины. М., 1967.

Поступили в 1999 г. — **Отд. X, ед. хр. 1930.**

18) Айзман Н.С. Виçе пьеса. Сборник пьес с дарственной надписью Г.Хирбю. Поступ. в 1999 г. — **Отд. X, ед. хр. 1931.**

ХІ. Афиши, приглашения:

1) Концерт, посвященный 75-летию со дня рождения композитора. 1986 г. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 667, инв. 2384-1.**

2) Вечер-концерт, посвященный 20-летию творческой деятельности. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 667, инв. № 2384-2.**

3) Авторский концерт Г.Хирбю 17 декабря 1974 г. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 667, инв. № 2384-3.**

4) Авторский концерт Г.Хирбю на соискание Государственной премии РСФСР им. Глинки 27 ноября 1981 г. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 667, инв. № 2384-4.**

5) Концерт-встреча с композитором Г.Хирбю в Детской и юношеской филармонии. 1980 г. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 667, инв. № 2384-5.**

6) Опера «Нарспи». 1967, 1969, 1972 гг. 3 шт. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 668, инв. № 2385.**

7) «Саламби» (200-я постановка). Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 668, инв. № 2386.**

8) Инсценировка по повести В.Алендея «Пилеш пӑхма хитре те...» (песни Г.Хирбю). Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 668, инв. № 2387.**

9) Постановка «Маргарита майлаштарать» по повести А.Калгана (муз. Г.Хирбю). Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 668, инв. № 2388.**

10) Концерты симфонической музыки Пленуму СК Чувашии на 25, 26 сентября 1975 г. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 669, инв. № 2389.**

11) Концерт симфонической и вокально-симфонической музыки (к V съезду композиторов Чувашии). 1977 г. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 669, инв. № 2390.**

12) Концерт симфонической музыки (к VI съезду композиторов Чувашии) 10 февраля 1983 г. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 669, инв. № 2391.**

13) Музыкальная комедия по пьесе Н.Айзмана «Кай, кай Ивана» (муз. Г.Хирбю). Новый вариант. 1965 г. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 669, инв. № 2392.**

14) Концерт-открытие (Творчество композиторов автономных республик Поволжья и Урала) (К 110 годовщине со дня рождения В.И.Ленина). 26. 02. 1980 г. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 669, инв. № 2393.**

15) XII Республиканский праздник песни и труда 25, 29 июня 1975 г. 2 шт. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 669, инв. № 2394.**

16) Чăваш музыкин кунĕсем Вăрнар районĕнче. 13—15 сентября 1967 г. (с участием Ф.Лукина, Г.Хирбю, А.Токарева). Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 669, инв. № 2395.**

17) Концерт, посвященный 75-летию Г.Хирбю (из архива Кондратьева М.Г.). Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 674, инв. № 2488.**

18) Приглашение на авторский вечер Хирбю Г.Я. 17 декабря 1974 г. 14×10. Поступ. в 1999 г. — **Отд. VI, ед. хр. 671, инв. № 2433-1.**

Примечание: Если дата поступления отдельно не указана, материал поступил в год создания рукописи.

ХII. Фотографии:

1) Отд. VIII, ед. хр. 105, инв. № 626. 13×18. 1 шт. Поступ. в 1957 г.

2) Отд. VIII, ед. хр. 427, инв. № 3513. 14×23. 1 шт. (В архиве Исаева). Поступ. в 1973 г.

3) Отд. VIII, ед. хр. 583, инв. № 4947. 1964 г. 18×24. 1 шт. (В архиве П.П.Хузангая). Поступ. в 1973 г.

4) Отд. VIII, ед. хр. 741, инв. № 6540. 1979 г. 20×15. 1 шт. (В архиве И.Н.Никифорова). Поступ. в 1983 г.

5) Отд. VIII, ед. хр. 900, инв. № 7995, 8027. Разные. 1936 г. 3 шт., 1 шт. (В архиве Н.Т.Васянки). Поступ. в 1977 г.

6) Отд. VIII, ед. хр. 999, инв. № 9049. 11×8. 1966 г. 1 шт. (В архиве Н.Ильбекова). Поступ. в 1983 г.

7) Отд. VIII, ед. хр. 1030, инв. № 9303—9311. 1930—1970-е гг. Разные. 45 шт. Поступ. в 1999 г.

8) Отд. VIII, ед. хр. 1031, инв. № 9312—9320. 1930—1980-е гг. Разные. 40 шт. Поступ. в 1999 г.

9) Отд. VIII, ед. хр. 1054, инв. № 9438—9512. 1930—1980-е гг. Разные. 79 шт. Поступ. в 2001 г.

Вновь поступившие материалы

Хирбю Г. Народ, раскрепощенный Октябрем. Оратория для солистов сопрано, тенора, баса, смешанного хора и симфонического оркестра в 4-х частях. Слова Ю.Петрова. — **Кн. п. 13. Инв. № 6560.**

**МАТЕРИАЛЫ Г.Я.ХИРБЮ
В ЦЕНТРАЛЬНОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ АРХИВЕ
ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

А.Н. Николаева

Фонды личного происхождения Центрального государственного архива Чувашской Республики с 1985 года пополнились документами Григория Яковлевича Хирбю. Материалы Г.Я.Хирбю были переданы в Центральный госархив Чувашской АССР женой композитора В.А.Хирбю в январе 1985 г. В мае 1985 г. проведена научно-техническая обработка фонда. Документальные материалы личного фонда Г.Я.Хирбю были распределены на семь групп.

В группу *творческих материалов* были включены нотные рукописи, либретто к операм и ораториям, авторские сборники песен, авторские экземпляры сборников песен, составителем которых являлся Г.Я.Хирбю, и коллективные сборники песен чувашских композиторов, в составе которых были изданы произведения Г.Я.Хирбю. К материалам творческой деятельности отнесены также программы и афиши концертов и спектаклей на музыку Г.Я.Хирбю, договоры и переписка с издательствами и Всесоюзным управлением по охране авторских прав.

Группу *материалов служебной и общественной деятельности* образовали документы, связанные с работой фондообразователя на выборных должностях в правлении Союза композиторов Чувашской АССР, Центральной ревизионной комиссии Союза композиторов СССР и Ревизионной комиссии Союза композиторов РСФСР, на посту председателя правления Хорового общества Чувашской АССР, а также участием в работе общественных организаций: Чувашского республиканского комитета защиты мира, Чебоксарской городской орга-

низации Общества «Знание» и т.д. Это — программы и резолюции съездов композиторов Чувашии и РСФСР, планы и сведения о работе ревизионных комиссий, сообщения о Пленумах Союзов композиторов СССР и РСФСР, приглашения принять участия в работе пленумов и совещаний, повестки дня заседаний, мандаты Г.Я.Хирбю — делегата Всесоюзных съездов советских композиторов.

Богато представлены документальные материалы, отражающие деятельность Г.Я.Хирбю как председателя правления Хорового общества Чувашской АССР: черновики отчетных докладов и выступления о работе Правления Хорового общества Чувашской АССР, составленные Г.Я.Хирбю (автографы), планы работы Хорового общества, программы и репертуар сводных хоров республиканских и районных праздников песни.

Наибольшую по объему группу документов составляют *биографические материалы*. К ним относятся свидетельства о рождении и изменении фамилии, удостоверения, дипломы об окончании учебных заведений, военный билет, трудовая книжка, членские билеты различных обществ, автобиография, характеристики, наградные документы (орденские книжки, удостоверения к медалям), документы о присвоении почетных званий (дипломы, грамоты, свидетельства, почетные грамоты, приветственные адреса и т.д.).

Большой интерес представляет личная *переписка*: письма композитора жене и другим лицам и письма разных корреспондентов Г.Я.Хирбю. Корреспонденты Григория Яковлевича — это родственники, а также профессиональные и самодеятельные композиторы, музыканты, поэты, переводчики, руководители и участники художественной самодеятельности, любители музыки и поклонники таланта Г.Я.Хирбю. Среди них особо выделяются такие известные деятели Чувашского искусства, как композитор Ф.М.Лукин, музыковед Ю.А.Илюхин, поэты Уйяп Мишши (М.Шумилов), Валентин Урдаш, Стихван Шавлы, Петр Ялгир, писатели А.Артемьев, В.Алендей, В.Краснов-Асли и др.

Из писем Г.Я.Хирбю заслуживает особого внимания письмо профессору Ленинградской консерватории Х.С.Кушнареву о творческих проблемах.

Материалы о Г.Я.Хирбю — это статьи о его творчестве, опубликованные в книгах, журналах, газетах. Подробно и

всесторонне раскрывает жизнь и творчество композитора книга Ю.А.Илюхина «Григорий Хирбю».

Группу *изобразительных материалов* составляют фотографии Г.Я.Хирбю.

Материалы, собранные Г.Я.Хирбю, — это книги, брошюры, журналы, программы концертов, рекламные буклеты.

В каждой группе материалов проведены: экспертиза ценности документов, систематизация и формирование дел из россыпи, составление заголовков, расположение дел в соответствии со схемой систематизации фонда. Составлена опись дел № 1. Дела в описи систематизированы по следующей схеме:

1. *Творческие материалы:*

1.1. Нотные рукописи.

1.2. Либретто опер и ораторий.

1.3. Авторские сборники песен и других произведений Г.Я.Хирбю.

1.4. Авторские экземпляры сборников песен, составленных Г.Я.Хирбю.

1.5. Коллективные сборники песен чувашских композиторов, в составе которых изданы песни Г.Я.Хирбю.

1.6. Программы и афиши концертов и спектаклей на музыку Г.Я.Хирбю.

1.7. Договоры, письма и другие материалы, связанные с творческой деятельностью.

2. *Материалы служебной и общественной деятельности:*

2.1. Документы, характеризующие деятельность Г.Я.Хирбю как члена правления Союза композиторов Чувашии, члена Центральной ревизионной комиссии Союза композиторов СССР и Ревизионной комиссии Союза композиторов РСФСР.

2.2. Документы, характеризующие деятельность Г.Я.Хирбю как председателя правления Хорового общества Чувашской АССР.

2.3. Документы о деятельности Г.Я.Хирбю в Чувашском республиканском комитете защиты мира, Чебоксарском горкоме КПСС, других организациях и о работе с молодежью.

3. *Биографические материалы:*

3.1. Личные документы.

3.2. Автобиографии, анкеты, характеристики.

3.3. Документы о награждении орденами, медалями и знаками.

3.4. Документы о присвоении почетных званий.

3.5. Почетные грамоты и благодарности.

3.6. Материалы юбилеев и чествований (приветственные адреса, поздравительные телеграммы и открытки).

4. *Переписка:*

4.1. Письма Григория Яковлевича Хирбю.

4.2. Письма Григорию Яковлевичу Хирбю.

5. *Материалы о Г.Я.Хирбю:*

5.1. *Статьи о творчестве Г.Я.Хирбю*, опубликованные в книгах и журналах.

5.2. Вырезки из газет и материалы по обсуждению произведений Г.Я.Хирбю.

5.3. Письма и телеграммы соболезнования.

6. *Изобразительные материалы:*

6.1. Фотографии Г.Я.Хирбю, опубликованные в журналах.

6.2. Фотографии.

7. *Материалы, собранные Г.Я.Хирбю:*

7.1. Книги, брошюры, журналы.

7.2. Программы концертов, рекламные буклеты, приглашительные билеты, пропуска.

Внутри подразделов и групп материалы фонда систематизированы по хронологическому, алфавитному принципам и степени важности документов. Все материалы творческой, служебной и общественной деятельности, материалы о Хирбю, изобразительные материалы и материалы, собранные Г.Я.Хирбю, внутри подразделов и групп расположены по хронологии. В разделе «Биографические материалы» личные документы, документы о награждении орденами, медалями и знаками размещены по степени важности, все остальные документы — по хронологии. В разделе «Переписка» письма фондообразователя расположены по хронологическому признаку, письма разных лиц к Григорию Яковлевичу Хирбю — по алфавиту фамилий корреспондентов.

Всего в опись внесено 226 дел за 1931—1985 гг. К описи составлен научно-справочный аппарат: оглавление и предисловие. В научно-технической обработке фонда принимают участие сотрудники отдела обеспечения сохранности и учета документов В.Ф.Питернова, Л.А.Судникова и лаборатории по реставрации документов А.В.Павлович, Г.С.Андреева, И.В.Молякова.

**ТВОРЧЕСТВО Г.Я.ХИРБЮ
В ЗЕРКАЛЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ**

Г.П. Соловьева

Публикации, посвященные творчеству композитора Григория Хирбю, многочисленны. Среди них встречаются разные по читательскому назначению. Их можно разделить на две группы: профессиональная литература, опубликованная в специальных журналах, и массовая — для широкого круга читателей.

Одной из первых публикаций в центральной прессе, освещающей творчество композитора, является статья С. Германова «В Чувашском союзе советских композиторов», опубликованная в журнале «Советская музыка» за 1946 год в 12-м номере. Отмечая активную деятельность Союза композиторов республики, автор знакомит читателей с творчеством молодого композитора Г.Хирбю, пишущего произведения крупной формы. *«Первый акт «Сендиер и Пинерби» Хирбю, несмотря на технические недостатки... производит впечатление интересной работы темпераментного художника. Своеобразны и убедительны его вокальные циклы и фортепианные произведения».*

В 1950 году в 4-м номере журнала «Советская музыка» появилась статья А.Л. «Творческий отчет чувашских композиторов». Рассматривая исполнявшиеся произведения чувашских композиторов, автор отмечает народный стиль произведений Г.Хирбю. *«Расширение круга образов ощущается в его марше «Салам» — произведении, проникнутом бодростью и динамизмом, свежем по интонациям...».* Сравнивая сочинения молодых композиторов Ф.Лукина, Г.Хирбю, А.Токарева, автор пишет, что *«можно с удовлетворением констатировать*

заметные успехи в развитии их творчества. Глубокое ощущение народности и мелодическая выразительность — достоинства чувашских композиторов». В то же время автор отмечает и недостатки, характеризующие творчество композиторов Чувашии, и задачи, стоящие перед ними. Это расширение творческого кругозора, овладение мастерством, его совершенствование.

Публикации, посвященные 70-летию со дня рождения композитора, тематически разнообразны. В этих статьях содержится информация о его творчестве и достижениях в музыкальном искусстве. В журнале «Советская музыка» в 1982 г. (№ 9, с. 124) Ю.Кудаков отмечает, что на торжествах была исполнена «Патриотическая оратория» на стихи М.Сеспеля. «...*В этом пятичастном произведении жанровая характеристика сочетается с интонационной яркостью...*». Григорий Хирбю был одним из первых чувашских композиторов, кто обратился к поэзии М.Сеспеля. Государственное признание его деятельности выразилось в награждении композитора орденом Трудового Красного Знамени. На вечере впервые и с большим успехом была показана первая часть Концерта для гобоя с оркестром.

Творческий путь Г.Хирбю прослеживается в статье «Чувашии любимый композитор» музыковеда Ю.Илюхина. Он отмечает: «*Первые музыкальные опыты Хирбю относятся к 1929 году. По инициативе Федора Павлова в техникуме был создан кружок для начинающих авторов. Здесь Г.Хирбю обратил на себя внимание обработкой народной «Частушки о выборах», которая год спустя напечатана в журнале «Сунтал» и стала... первой публикацией молодого композитора*». Статья опубликована в 4-м номере журнала «Музыкальная жизнь» за 1981 год (с. 6).

Многообразно, эмоционально насыщено и удивительно целостно творчество Г.Хирбю. Гармоничный мир его произведений ощущается и в «Патриотической оратории», посвященной теме исторической судьбы чувашского народа. «...*Здесь гибкость и выразительность вокальной партии естественно дорисовываются оркестром. Последующие 2, 3 и 4 части привлекают контрастностью сопоставлений характеров, национальным колоритом. Главное принадлежит в них хоровой партии...*», — говорится в статье московского музыковеда А.Иконникова «Снова в Чебоксарах», опубликованной в журнале «Советская музыка» за 1976 год (№ 4, с. 17).

Глубокое ощущение народности и мелодическая выразительность — достоинства сочинений Г.Хирбю. К таковым относится и опера «Нарспи» по одноименной поэме К.Иванова. Это произведение вот уже несколько десятков лет идет на сцене театра оперы и балета. Опера Г.Хирбю — это третье музыкально-театральное творение, созданное на сюжет поэмы К.Иванова. «...*В золотой фонд чувашской музыки вошли его хоры: «Весенняя хороводная», «Застольная», «То ли выйдет, то ли нет», «Ласточки», «Сарнай»... Музыка Г.Хирбю стала ярким достижением чувашской национальной культуры. Она покоряет своих почитателей искренностью, задушевностью, самобытностью мелодичного языка, богатством и разнообразием ритмики. Г.Хирбю был певцом чувашской народной души...*», — отмечает Ю.Илюхин в статье «Певец народной души», опубликованной в газете «Советская Чувашия» за 27 ноября 1991 года.

К одной из первых публикаций на чувашском языке, посвященных творчеству молодого композитора, относится статья писателя Никифора Васянки о концертной деятельности композитора. Многие его песни стали широко известными и любимыми в народе. Он участвовал в проведении авторских концертов композиторов. Статья опубликована в газете «Чăваш коммуни» за 24 июня 1945 года.

Вслед за этой публикацией появляется статья чувашского писателя Л.Агакова о творческой деятельности Г.Хирбю, опубликованная еще в 1947 году в журнале «Ялав». «*Музыка написана им с глубоким чувством и с большим мастерством. Когда он пользуется народной музыкой, он смотрит на нее не только глазами гармонизатора, а старается увеличить звучность этих мелодий, чтобы они еще больше взволновали сердца слушателей*». Автор отмечает, что композитор работает в разных жанрах, и руководимый им хор достиг больших успехов и вызвал много откликов любителей музыки.

Композитор создал немало песен для молодежи. «*Первой удачной в этой области явилась песня «Укълча умёнче» (Уоколицы. 1950). Она получила огромное распространение и как бы открыла дорогу к «лирическим песням нового времени»... Сочинения такого стиля и содержания до этого не было, а молодежь нуждалась в них... В золотой фонд чувашской музыки вошли его хоры «Весенняя хороводная», «Застольная», Ласточка», «То ли выйдет, то ли нет», — говорится в упомянутой статье Ю.Илюхина, напечатанной*

в газете «Советская Чувашия» 21 ноября 1991 года к 60-летию со дня опубликования первой песни Г.Хирбю «Марш ударников». Исследуя жизненный и творческий путь композитора, автор отмечает, что Г.Хирбю был первым чувашским композитором, ставшим лауреатом премии имени М.Сеспеля за песни «Марш комсомола», «Молодость», «Марш дружбы».

Г.Хирбю был прекрасным собеседником, добрым и отзывчивым человеком и верным другом. И по праву считает себя счастливым человеком Василий Иванович Давыдов-Анатри, народный писатель Чувашии, которому довелось жить и работать в одно время с композитором. Воспоминания поэта опубликованы в газете «Чăваш ен» за 7—14 декабря 1996 года. Статья называется «Рядом с композитором Хирбю».

«Я очень благодарна судьбе», — так называется беседа с супругой композитора Верой Александровной Хирбю, известным в республике врачом. Она рассказывает корреспонденту С.Беловой о первой встрече с уже видным сочинителем музыки, о его творческой деятельности и об исполнении его произведений не только в Чувашии, но и в Москве. Интервью опубликовано в газете «Советская Чувашия» за 1991 год, 2 декабря.

Воспоминания чувашского писателя Дениса Гордеева о совместной деятельности с композитором, его связях с чувашскими писателями опубликованы в газете «Хыпар» за 29 октября 1996 года (к 85-летию со дня его рождения). В воспоминаниях показывается неумная энергия, заразительная жизнерадостность и активная музыкально-общественная деятельность Г.Хирбю.

Творческий путь композитора прослеживает в своих публикациях музыковед Ю.Илюхин. К его 80-летию он опубликовал статьи в газете «Хыпар» (1991, 27 ноября) и в журнале «Таван Атӑл» (№ 11, с. 71—72). Наряду с творческой биографией Г.Хирбю здесь прослеживается и хронология создания его произведений, связи его с чувашской интеллигенцией. Очень часто к Г.Хирбю обращались писатели и поэты, предлагая для песен тексты своих произведений. *«Более 50 песен создано композитором на слова чувашских поэтов. Среди них: К.Иванов, Михаил Сеспель, Н.Полоруссов-Шелепи, С.Эльгер, П.Хузангай, Я.Ухсай, А.Алка, С.Шавлы, А.Калган и мн. др.»* Раскрывая его многосторонние творческие связи, автор

отмечает, что композитор покоряет своих почитателей искренностью, сердечностью, задушевностью и самобытностью мелодичного языка, богатством и разнообразием ритмики.

Ряд публикаций о творческой деятельности композитора принадлежит перу Г.Маркиянова. В своих статьях в журналах «Ялав» (1986, № 11, с. 27) и «Таван Атъл» (1981, № 11, с. 70—73) автор, хорошо знавший Г.Хирбю, отмечает, что успехи в песенном творчестве им были достигнуты в начале же его сочинительской деятельности. В годы Великой Отечественной войны, находясь еще на учебе в Ленинграде, затем в Ташкенте, композитор работал над освоением новых жанров и форм. В этот период, охваченный высоким чувством любви к Родине, Г.Хирбю создал ряд произведений патриотического содержания, работал над созданием оперы на материале музыки к драме «Нарспи». *«В течение пятнадцати лет Чувашский музыкальный театр открывал свой сезон оперой «Нарспи»... Уже в августе 1945 года, — отмечает автор, — за выдающиеся заслуги в области искусства ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Чувашской АССР».*

Лирические песни занимают огромное место в творчестве Хирбю и являются наиболее характерной для композитора формой выражения. Особенно широкую славу принесли ему песни «Чебоксарские вечера», «Песня счастья», «Черемуха», «Любимые Чебоксары». «Слушателей привлекают в них свежие для своего времени мелодико-ритмические находки», — пишет автор в своей статье.

Творчество Григория Яковлевича Хирбю — талантливого композитора, знатока музыкального фольклора, покоряет слушателей самобытностью мелодического языка, богатством и разнообразием ритмики. Учитывая интерес читателей к его творчеству, сотрудники Национальной библиотеки приступили к подготовке полной библиографии его сочинений.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>М.Г.Кондратьев.</i> Наследие Григория Хирбю и XXI век	5
--	---

I. ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>И.В.Данилова.</i> Эпоха Григория Хирбю	24
<i>Ю.А.Дмитриева.</i> О песенно-хоровом творчестве Г.Хирбю	46
<i>Л.И.Бушуева.</i> Жанр фольклорной обработки в творчестве Г.Я.Хирбю	61
<i>Т.А.Ефимова.</i> Некоторые особенности песенной мелодики Г.Хирбю	75
<i>А.В.Сергеева-Зинкина.</i> Композитор и поэт	82

II. ВОСПОМИНАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

<i>Ю.С.Семендер.</i> Аслă юлташăм	88
«Он весь был в музыке»	91
<i>В.В.Никифорова.</i> Фонд Г.Я.Хирбю в Научном архиве Чувашского государственного института гуманитарных наук	94
<i>А.Н.Николаева.</i> Материалы Г.Я.Хирбю в Центральном государ- ственном архиве Чувашской Республики	104
<i>Г.П.Соловьева.</i> Творчество Г.Я.Хирбю в зеркале периоди- ческой печати	108

**Композитор Григорий Хирбю и его время: Исследования.
Воспоминания и материалы. — Чебоксары, 2002. — 116 с.**

Сборник статей и материалов, посвященных творчеству Г.Я. Хирбю (1911—1983). Книга составлена на основе докладов Республиканской научной конференции «Григорий Хирбю: наследие в контексте современной культуры Чувашии», посвященной 90-летию композитора. Адресована широкому кругу читателей — студентов, профессионалов, любителей, интересующихся воп-росами истории и теории музыкального искусства.

ISBN 5—87677—059—0

Чувашский государственный институт гуманитарных наук

**Композитор
Григорий Хирбю
и его время**

Сборник статей

Редактор *В.А.Прохорова*
Художественный редактор *А.А.Трофимов*
Технический редактор *В.А.Немцова*
Корректор
Оригинал-макет *Э.В.Кирилловой*

Подписано к печати .
Гарнитура Times.
Печать офсетная.
Уч.-изд. л.
Тираж экз.

Формат 60x90¹/₁₆.
Бумага офсетная.
Физ. печ. л.
Заказ . .

Чувашский государственный институт гуманитарных наук
428015, Чебоксары, Московский проспект, 29, корп. 1.

Лицензия · 04143 от 27.02.01.

**Издания Чувашского государственного
института гуманитарных наук
по вопросам искусствознания**

Дмитриев И.А. Этнотеатральные формы в чувашском обряде. Чебоксары, 1998.

Кондратьев М.Г. [пухса хатёрлекен]. Ыр савра юрă. Чăваш халăхĕн афоризмла поэзийĕнчен. Шупашкар, 1998.

Викторов Ю.В. Петр Кипарисов. Художник и педагог. Чебоксары, 1999.

Композитор Александр Васильев: Проблемы творчества и стиля. Сб. статей. Чебоксары, 1999.

Рахимов Р.К. Архитекторы Чувашии: Биографический справочник. Чебоксары, 2000.

Викторов Ю.В. Федор Осипов: Жизнь и творчество. Монография. Чебоксары, 2000.

Иван Яковлевич Яковлев и проблемы яковлеведения. Редактор-составитель М.Г.Кондратьев. Чебоксары, 2001.

Художественный музей и культура. Сб. статей. Чебоксары, 2001.

Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Вып. IV. Чебоксары, 2001.

Анатолий Брындин. Скульптор-монументалист. Книга-альбом. Чебоксары, 2001.

Чувашское искусство: Вопросы теории и истории. Сборник статей. Вып. V: Межнациональное пространство художественной культуры. Чебоксары, 2002.