

М. Г. Кондратьев

К ВОПРОСУ О ТИПОЛОГИИ ЧУВАШСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

... В музыкальном отношении напевы их часто различны; так, пение верховых чуваш Курмышского уезда, Симбирск. г[уб.], не имеет почти ничего общего с пением их низовых соплеменников в Буинском уезде...

Н. И. Ашмарин

Типология чувашской народной музыки до сих пор существует лишь в виде отдельных наблюдений и замечаний, высказанных в свое время в статьях С. М. Максимова и Ю. А. Илюхина. Одна из причин несистематичности представлений в этой области — отсутствие отдельных публикаций низовых чувашских песен, что лишает исследователей (не говоря уже о массе читателей-любителей) возможности сравнивать формы верховые и низовые, дает почву для произвольных толкований о взаимоотношениях верховой (сравнительно хорошо представленной в публикациях) и низовой песенно-музыкальных культур. Тем не менее есть все основания говорить, что начиная с 60-х гг. благодаря применению технических средств записи начался новый этап в собирании произведений чувашской народной музыки. Экспедициями ЧНИИ накоплен огромный фактический материал, абсолютно достоверный. То есть, во-первых, достоверность его легко контролируется по фонограммам, восстанавливающим в известной мере реальную обстановку исполнения произведений, во-вторых, этот материал достаточно концентрирован: многие мелодии неоднократно продублированы разными исполнителями. Только такой материал позволяет говорить о подлинно типических и нетипических явлениях в фольклоре данной местности.

Настоящие заметки являются попыткой изложить некоторые предварительные соображения по данному вопросу, родившиеся в процессе прослушивания и расшифровки (нотирования) магнитофонных записей чувашских народных песен *из материалов экспедиций ЧНИИ 1961, 1962, 1964, 1968, 1970, 1974, 1975 гг., а также сравнения их с материалами других экспедиций и слуховыми нотациями «домагнитофонного» периода. Изложение но-

* Инструментальная музыка здесь не рассматривается.

сит характер и форму тезисов, каждый из которых имеет за собой многие десятки, а иногда и сотни и тысячи фактов-подтверждений. Но тезисы эти следует считать предварительными и, безусловно, не исчерпывающими. Вся масса примеров нуждается в длительном детальном, кропотливом изучении и обобщении, после чего картина типологии чувашского фольклора впервые предстанет во всем своем многообразии и единстве. Автор настоящих заметок надеется, что высказанные здесь суждения дадут пищу для размышлений, наметят возможные пути для исследований.

I

Типологию музыкального фольклора можно изучать в нескольких «разрезах». Определенные типы имеются: во-первых, в форме строфы (параллельно—стихотворной и музыкальной); во-вторых, в ладо-интонационной структуре мелодий; в-третьих, в ритмической структуре мелодий. Кроме того (в-четвертых?), можно говорить о типичных или нетипичных особых жанрах либо отдельных мелодиях, связанных с какой-нибудь местностью, в связи с типами формы, ритма, ладо-интонации.

В общих чертах типологические границы в чувашской народной музыке совпадают с границами расселения этнографических групп чувашского народа, в частности, с границами, проводимыми языковедами-диалектологами и этнографами¹.

Отсюда складывается представление о существовании «диалектов» музыкального языка чувашских песен, соответственно (в теории) — «музыкальной диалектологии». Широкому применению данных понятий, на наш взгляд, здесь препятствует важная особенность: в музыкальном языке превалирует эстетическая функция, чем он сильно отличается от языка — знаковой системы. Для языковедов в диалекте существенно то, что он, диалект, представляет местные варианты каких-то общих явлений языка. В «музыкальных диалектах» обнаруживается не только (или: не столько) местное варьирование, но богатство, разнообразие форм* до полного их несовпадения в разных местностях. Формы, весьма типичные здесь, часто вообще не встречаются там.

Таким образом, мы будем рассматривать типологию фольклора в связи с установившимся разделением народа на этнографические группы. География этого деления примерно следующая. Северо-западные районы республики (Ядринский, Красночетайский, Моргаушский, Аликовский) представляют типы чисто верхового (тури, вирьял) фольклора; юго-восточные

¹ Л. П. Сергеев. Чăваш чĕлхин ыраңти каласăвĕсем. Шупашкар, 1969; «Чуваши. Этнографические исследования». Ч. 1. Чебоксары, 1956, стр. 75 (карта).

* Форма здесь понимается в широком смысле (ритмические, ладовые и т. п. формы).

районы (Канашский, Ибресинский, Комсомольский, Янтиковский, Яльчикский, Батыревский, Шемуршинский), а также обширная территория за пределами республики на восток и юго-восток представляют типы низового (анатри) фольклора. Районы между территориями верховых и низовых чувашей (главным образом расположенные на северо-востоке республики: Мариинско-Посадский, Чебоксарский, Цивильский, Козловский) населены чувашами, называемыми анат енчи — «средненизовые». При наличии ряда общих черт с чувашами анатри и вирьял, фольклор «средненизовых» чувашей имеет и свои типы форм.

1. В области строфики следует прежде всего отметить следующее.

1.1. Чрезвычайно употребительный прием построения музыкальной строфы путем так называемой транспозиции (переноса) половины ее на квинту (кварту) встречается только в верховой песне (констатировано С. М. Максимовым², Ю. А. Илюхиным³). Приводим один из типичных случаев (с «тональным ответом», если позволено будет употребить термин из области полифонии) См. примеры 1 и 4.

Пример 1. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 163, № 8. Ядринский р. ЧАССР.

♩ ≈ 96

Чоп-рәм ан-тәм сыр-ма-йă та

К[ă]вак хут ок-ça пуç-тар-ма та.

К[ă]вак хут ок-ça пи-че-т(е)-сёр,

ман çам-рăк поç те-лей-сёр те.

Подобную транспозицию можно встретить в свадебных песнях чувашей анат енчи, но в низовом фольклоре — никогда, ни в одном жанре нет такого типа. С транспозицией неразрыв-

² С. М. Максимов. Чувашские народные песни. М., 1964, стр. 67.

³ Последняя публикация в сб.: «Чуваши. Этнографические исследования». Ч. 2. Чебоксары, 1970, стр. 237.

но связан целый комплекс «содружественных» строфических, мелодических, ритмических и даже (на слух) исполнительских особенностей верхового музыкального «диалекта». Поэтому единичные, редчайшие случаи сходного переноса полустрофы в низовой музыке не вызывают ассоциаций с верховой. В низовых образцах (см. пример 2, а также мелодию № 185 из сб. С. Максимова 1964 г.) транспозиция не имеет столь последовательного вида, как в верховой музыке.

Пример 2. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 227, № 36а. Черемшанский р. ТАССР.



Верховым песням с транспозицией близки марийские (отмечено еще С. М. Максимовым, там же). Эта близость подтверждена буквальными совпадениями в записях экспедиции 1964 года. Ближайшие задачи в исследовании этого направления — выяснить границы данного явления в марийской народной песне; затем исследовать и сравнить конкретные формы транспозиции в чувашской и марийской музыке.

1.2. Строфическая организация низового фольклора имеет ряд специфических черт. Наиболее примечательные из них — многослоговый стих (от 9 до 11 слогов с определенной цезурой) и соответствующая ему «длинная» музыкальная фраза (или предложение)⁴. Такой стих связан, как правило, со строфой из трех музыкальных предложений, имеющей формулу АВВ (характеризующую форму как музыкальной, так и большинства примеров стихотворной строфы). Вышеприведенный нотный пример 2 хорошо ее иллюстрирует. (См. также примеры 7, 8 и 10.) В целом в низовом фольклоре, по самым скромным подсчетам, не менее 35 процентов песен имеет форму многослогового стиха (из них большинство — трехстишия. Заметим здесь же, что для верхового фольклора и фольклора анат энчи трехстишие не характерно, более типично четырехстишие *).

⁴ Некоторые особенности этой многосложной формы, встречающейся только у низовых чувашей, описаны нами в работе «Чувашские народные песни сел Ивашкино и Акиреево». Чебоксары, 1972 (Рукопись. — НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 226, 227).

* Трехстишия, четырехстишия соответствуют по протяженности одному простому (неповторенному) музыкальному периоду или куплету. По смыслу же текста они могут объединяться во вдвое более крупные сложные строфы, которых мы здесь не касаемся.

Отдельные примеры многослоговой низовой строфы можно встретить в некоторых песнях зоны анат енци (например, в Цивильском районе). У верховых эта форма не встречается.

Подобного рода строка (многослоговая) отмечена рядом исследователей-стиховедов как характерная для тюркского фольклора. Можно указать на ближайшие параллели между многослоговой низовой чувашской строфой и строфой песен татар-мишарей, опубликованных М. Н. Нигмедзяновым⁵.

1.3. Поскольку мы затрагиваем вопросы стихосложения в связи со строфикой чувашских песен, то укажем еще одно характерное различие «диалектов» в чувашской песне. Речь идет о припевном стихе *сăвăсăр*, т. е. стихе, исполняющемся на припевные слова, не имеющие смыслового содержания (асемантические). Эти стихи по-разному включаются в строфы верховыми и низовыми чувашами⁶. Не тождественны припевные слоги у верховых и низовых чувашей и с фонетической стороны. Для низовых, например, типичны следующие: Ах, ай-лю, каяю, каяюлю; Ай, ляй-лим, раяю, ай, яраю; Ай, люр, жинар, иккен, ай, люр, кăна; Ай, люр, люли, люли, ай, люр, люли; Ай-люр кăна иккен те, ай-хай люм*. У верховых эти стихи не столь разнообразны, ограничиваются различными комбинациями слогов Аю, ра-я-я, най-ю ра-я-я.

2. Область ладо-интонационной структуры чувашской мелодии наименее изучена в настоящее время. Но и здесь мы можем указать ряд моментов, резко отличающих друг от друга «диалекты» чувашской народной музыки.

2.1. В низовой музыке существует особая разновидность лада, которая встречается не во всех районах (ниже мы вернемся к этому ладу) и преимущественно в трех жанрах: *туй юрри* (свадебные песни), *хёр йёрри* (плач невесты), *вайй юрри* (игровые-хороводные песни, местное название — *сăв калани*). У верховых чувашей эта разновидность лада не встречается. Весьма любопытно было бы сравнить примеры песен с таким ладом с песнями марийцев так называемой сернурской группы, где встречаются аналогичные ладовые формы**.

⁵ М. Н. Нигмедзянов. Татарские народные песни. М., 1970. Примеры такого стиха можно обнаружить и в самом старом сборнике С. Г. Рыбакова (Музыка и песни уральских мусульман. СПб., 1897).

⁶ Об этих стихах *сăвăсăр* по отношению к верховым свадебным песням говорится во вступительной статье С. М. Максимова к сб. «146 песен, записанных от Г. Федорова С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьевым и Т. Парамоновым». Чебоксары—Москва, 1934, стр. 7—8. См. также нашу статью в сб.: «Чувашское искусство», вып. 4. Чебоксары, 1975, стр. 67 (и далее — о песнях с «припевом»). О форме включения стиха *сăвăсăр* в низовую строфу будет сказано ниже.

* Любопытно, что аналогичные припевные слоги (ай-хай-ли) встречаются в текстах татарских песен. См. указ. сб. (1970 г.), № 107, 175, 177.

** Мы выражаем признательность преподавателю Казанской консерватории О. К. Егоровой за указание на эту группу в связи с данным ладом.

2.2. Для большого пласта низовой чувашской песни — *уяв юрри, вайй юрри* (хороводных обрядовых песен) — характерна диатоническая ладовая основа с полутонами и совершенно особая интонационно-ритмическая природа по сравнению с другими жанрами традиционного музыкального фольклора. Наиболее богато эти песни представлены в записях экспедиций ЧНИИ 1961 и 1962 гг. в низовых районах. Диатоническая ладовая основа этих песен тесно взаимосвязана со своеобразным «гармоническим» складом многоголосия (нехарактерным для других жанров чувашской песни). Весьма своеобразны крайне медленный темп движения и внутрислоговые распевы (в том числе разорванные паузой-вздохом) мелодий уяв юрри. Вот один из типичных примеров (темп этой мелодии — не из самых медленных):

Пример 3. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 237, № 31. Октябрьский р. ТАССР.

♩ = 76

Шур- шур та- рах сы- ре- ре́м те,

шур- шур та- рах сы- ре- ре́м.

А - ли - на та, ма - а - ли - на

Здесь следует изучить возможные параллели с русскими хороводными песнями*, а также с мордовскими. С последними прослеживаются связи в области многоголосия, лада, формы строф**.

2.3. Если проследить ладо-интонационные особенности верховых и низовых песен по жанрам, то, пожалуй, наиболее резкие различия можно обнаружить в свадебных песнях низовых, с одной стороны, верховых и анат енчи — с другой. Во всяком случае, характеристика музыкальных особенностей верхового

* Связь с русским фольклором отмечалась Ю. А. Илюхиным (указ. соч., стр. 235); об этих связях речь идет также в нашей работе «Чувашские народные песни сел Ивашкино и Акиреево», гл. 2, стр. 56—74.

** Вопрос о связях чувашской и мордовской песен до сих пор не ставился в музыковедческом плане. Однако имеются, единичные пока, факты, подтверждающие предположение о существовании таких связей.

свадебного фольклора⁷ совершенно неприменима к низовой свадебной песне.

Между свадебными песнями верховых и «средненизовых» чувашей такой резкой границы нет. Пока в этом направлении отмечено только различие в типичном построении дополнительного каданса (припева) в пяти- и шестифразных свадебных мелодиях, распространенных в обеих группах⁸.

2.4. Имеются, безусловно, и особые интонационные обороты, попевки, мелодические ходы, характерные только для определенных диалектов. Эти различия весьма ощутимы на слух, что и дало повод Н. И. Ашмарину произнести слова, взятые в качестве эпиграфа к настоящей статье. На это же указывал и Ю. А. Илюхин⁹. Вопрос этот еще остается неподтвержденным конкретными анализами. Позволим себе высказать лишь результаты поверхностных сравнений. Чисто верховые мелодии (как правило, с транспозицией) имеют значительно больше широких скачков в мелодии, тогда как чисто низовые мелодии в своем развитии «связаны» опеванием ангемитонных трихордов. Эти отличия хорошо иллюстрируются мелодиями, приве-

Пример 4. С. Максимов. Чувашские народные песни. М., 1964, № 189.

Ат - тин кил-кар-ти хор- лă- хан - лăх,
хор- лă- ха - нĕ хор- лан- та - рать,
с'уп - пи-сăп - пи ку- сă кĕ- рет,
ты - мар- ри - йĕ та - кăн - та - рать.

⁷ Данная нами в ст.: «Особенности музыкальной формы песен свадебных гостей верховых чувашей». — «Чувашское искусство», вып. 4, стр. 63—93.

⁸ См.: М. Г. Кондратьев. Особенности музыкальной формы песен свадебных гостей, стр. 87—88. Надо заметить, что сказанное здесь основано главным образом на изучении записей 20-х и 30-х гг. Различие касается только диапазона последней (припевной) фразы песен. Необходимо новое обследование этих районов для выяснения современного положения.

⁹ Ю. А. Илюхин. Указ. соч., стр. 237.

денными в примерах 1 и 2. Под широкими скачками здесь подразумеваются ходы на квинты и сексты, дополняемые этими же интервалами с заполнением. В верховой песне в связи с переносом части напева встречаются и значительно большие интервалы, немислимые в низовых напевах (см. пример 4).

Верховые мелодии более сложны ритмически, чем низовые, причем сложность эта большей частью не отражена нотной записью. Явление так называемого «эмоционального» варьирования рисунка ровных длительностей в них встречается часто и в весьма переменчивых формах — от чуть ощутимых до резко выраженных. Для верховых мелодий характерны триоли и относительно развитая мелизматика в виде форшлаггов (см. хотя бы вышеприведенные верховые напевы, примеры 1 и 4). По указанным здесь признакам можно, например, легко определить «диалектную» принадлежность песен из сборника С. М. Максимова (М., 1964) № 20, 27, 30, 48, 187 и, с другой стороны, № 58, 71, 76, 98, 110 и десятков других.

3. В области ритмической структуры чувашской народной песни наблюдаются весьма значительные различия «диалектов». Особенно это касается типологии самых характерных ритмов песен. Каждая из трех этнографических групп чувашей имеет в своих песнях определенные устойчивые типы ритмических рисунков. Часть таких рисунков фольклора группы анат енчи была показана на примере песен Гаврила Федорова¹⁰.

Не меньшей определенностью обладают ритмические рисунки низовых песен (многослогового типа). Ритмика верховых песен пока что не изучена с такой же подробностью, но есть достаточные основания полагать, что подобную же ритмическую типологию можно осуществить и в верховом фольклоре. Например, можно указать на широкую распространенность дважды пятидольного ритмического рисунка музыкальных фраз в верховых песнях с транспозицией, а также близких разновидностей этого рисунка (5+5, 4+5, 5+6, иногда и 6+6 долей в каждой фразе; один из типичных случаев представлен примером 4). Точно такие рисунки встречаются в марийских мелодиях. Есть они и в песнях Г. Федорова¹¹ (т. е. у анат енчи). Но только в единичных случаях — в песнях низовых, разумеется, вне всякой связи с транспозицией и сопровождающими ее явлениями.

Общим принципом «конструирования» ритмических рисунков мелодий для всех групп чувашей, возможно, является отмеченная еще в работах В. А. Мошкова¹² и С. М. Максимова¹³ груп-

¹⁰ М. Г. Кондратьев. Метроритмическое строение чувашских народных песен, записанных от Гаврила Федорова. — «Чувашское искусство», вып. 4.

¹¹ См. об. «Чувашское искусство», вып. 4, стр. 40—43.

¹² В. А. Мошков. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края. — ИОАИЭ, т. 11, вып. 1. Казань, 1893, стр. 6.

¹³ С. М. Максимов. Указ. соч., стр. 32—43.

пировка низших длительностей (единиц ритма) в соотношении 1:1 и 1:2. Конкретные же ритмические рисунки в песнях каждой группы чувашей различны.

Ю. А. Илюхиным описано чередование характерного синкопированного пятидольного каданса с несинкопированным четырехдольным¹⁴. Эти кадансы весьма часты в песнях, записанных от Г. Федорова, т. е. в песнях анат енчи (см. пример 6). В низовом фольклоре такое сочетание пятидольного и четырехдольного кадансов не распространено, более того, сам синкопированный пятидольный каданс в описанной форме не типичен для низовой песни.

4. В области жанрового состава фольклора и распространения отдельных мелодий можно отметить следующее:

4.1. Наиболее разнообразны и многочисленны в чувашском фольклоре группы гостевых и хороводных песен. Здесь имеются десятки различных мелодий, и почти каждая мелодия — десятки вариантов, иногда сильно различающихся меж собой.

4.2. В данном отношении противоположными являются жанры *салтак юрри*, *çаварни юрри*, *туй юрри*, *хёр йёрри* (рекрутские, масленичные, свадебные песни, плачи невесты). В каждой из этих жанровых групп имеется очень небольшое количество разных мелодий (причем в каждой данной местности обычно не более одной-двух), которые распространены на значительных территориях во множестве вариантов-интерпретаций.

4.3. Особенно хорошо иллюстрируется последний тезис песнями-плачами невесты. География распространения их мелодий в точности соответствует границам чувашских музыкальных «диалектов».

До настоящего времени были зафиксированы всего две основных мелодии плача чувашских невест. Почти на всей обширной территории низовых чувашей невесты причитали на первую из этих мелодий. Вторая мелодия зафиксирована только в районах расселения анат енчи — «средненизовых» чувашей (см. пример 5).

В научном архиве ЧНИИ и в опубликованных сборниках имеется около сотни разных записей (-вариантов) этих двух мелодий. О существовании третьей мелодии, отличной от приведенных, можно судить лишь по нотной записи, сделанной в 1956 г. на территории Куйбышевской области (т. е. у чувашей анатри) Ф. М. Лукиным, и по материалам, собранным экспедицией ЧНИИ в 1969 г. на территории Ульяновской и Куйбышевской областей (см. № 21, 27, 52).

Относительно верхового плача достаточно определенных данных пока не имеется (записи отсутствуют), можно лишь

¹⁴ Ю. А. Илюхин. Указ. соч., стр. 225.

Пример 5. Первая мелодия — НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 237, № 84. Исаклинский р. Куйбышевской обл.
Вторая мелодия — НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 234, № 28. Чебоксарский р. ЧАССР.

Ах, ту- ра-сам, Э-лек-сей.

Ах, ту- ра-сам, Э-лек-сей.

Вă-рăм-вă-рăм ту-рат-ти,

пёр вă-рă мё ЫТ-лаш-ши.

Тă-ван ат-те ки-лён-

Э-пё пул-тăм ЫТ-лаш-ши.

предполагать, что традиция причитания невесты на свадьбе в северо-западных районах республики не сохранилась. Любопытную аналогию дает марийский фольклор, где также нет плача невесты*.

4.4. Понятие вариантности имеет огромное значение при изучении фольклора. В чувашской народной мелодике вариантность приобретает различные формы. Одна и та же мелодия может иметь ладовые варианты (т. е. разные звукоряды), не-

* Об этом любезно сообщил нам в письме заведующий секторами фольклора и искусств МарНИИ В. А. Акдорин.

совпадающие в разных исполнениях ритмические и интонационные рисунки. Даже композиционная структура строфы может в небольших пределах варьироваться¹⁵. Наконец, различные группы вариантов напевов могут быть объединены по каким-либо существенным признакам в **семейства**, частный случай чего показан нами на материале верховых свадебных песен¹⁶.

4.5. В верховом и «средненизовом» чувашском фольклоре почти не сохранился жанр весенних хороводных песен (отмечено Ю. А. Илюхиным¹⁷), в то время как у низовых чувашей он представляет собой мощный пласт — один из самых многочисленных.

4.6. Так же только в низовом фольклоре ныне встречаются так называемые *нартукан юрри*, *сён сул юрри*, *сёрё яни юрри* (нечто вроде святочных песен в русском фольклоре). В быту крещеных татар и татар-мишарей отмечен аналогичный обряд под названием *нардуган*¹⁸.

5.1. Таковы, в общих чертах, наиболее заметные различия в «диалектах» чувашской народной музыки. Наибольшей самостоятельностью отличается фольклор двух этнографических групп — верховой и низовой. Фольклор «средненизовых» чувашей имеет свои, только ему присущие особенности, но эпизодически в нем также содержатся и верховые, и низовые элементы, в деталях же взаимодействие их внутри зоны анат енчи еще предстоит исследовать (т. е. выяснить их количественное и географическое распространение, морфологию характерных «гибридных» форм и т. д.). Например, фольклор северных районов анат енчи безусловно ближе морфологически к верховому.

Мелодий, которые бы пелись по всей территории расселения чувашей, — так сказать, «общечувашских» мелодий, — весьма мало. В наиболее важном традиционном жанре чувашской песни — гостевом — можно назвать лишь единственную мелодию популярной песни «Пиш-пиш палан»: она зафиксирована в ряде верховых, «средненизовых» и низовых районов на территории ЧАССР. «Общечувашский» характер имеет также самый современный слой чувашского фольклора — такмаки-частушки, лирические песни девушек. Из последних наиболее распространены мелодии «Савраш пушёнче», «Мёншён-ши» — обе по происхож-

¹⁵ Примеры этих явлений см. в нашей работе «Чувашские народные песни сел Ивашкино и Акиреево», гл. 4.

¹⁶ «Чувашское искусство», вып. 4, стр. 84—87.

¹⁷ Ю. А. Илюхин. Указ. соч., стр. 237. Здесь необходимо добавить, что предположение Ю. А. Илюхина о том, что у низовых чувашей «... почти нет... масленичных...» песен (там же, стр. 237) не подтвердилось в материалах экспедиций последних лет.

¹⁸ Сведения об этом взяты из указ. сб.: М. Н. Нигмедзянов. Татарские народные песни. М., 1970. Приведенный им пример «Нардуган» (№ 60, стр. 57) является пока единственной музыкальной записью этого жанра в татарском фольклоре.

дению русские (соответственно: «Кирпичики» и «Родина»). Современный слой (лирические песни) связан с русским городским фольклором, а с другой стороны — с композиторскими образцами (нередко и самодельными). Большую роль в его распространении среди современной чувашской молодежи сыграло и играет радиовещание.

5.2. Общераспространенность — одна из отличительных черт современного пласта молодежных песен, появившихся, очевидно, не ранее второй половины или даже конца прошлого столетия не без влияния городской культуры, в частности, «городской» русской песни. От традиционного старинного слоя чувашских песен их отличает уже сама стилистика, понимаемая как совокупность идейно-художественных средств, приемов, форм и т. п. Особая стилистика лирических песен (*хёрсен юрату юррисем*) выявляется и в ладо-интонационно-ритмическом строе мелодий, и в поэтике: стихосложении и сюжетеике¹⁹.

5.3. Но и старинный, архаичный по происхождению музыкальный фольклор чувашей не однороден в «стилистическом» отношении. Такой развитой и богатый количественно жанр песен, как *уяв (вйй) юррисем*, резко выделяется среди других жанров как по мелодике, так и по поэтике (об этом мы говорили выше, см. тезис 2.2.).

5.4. Так же немного традиционных песен, которые были бы распространены по всей территории одного какого-либо диалекта. Для низового фольклора такими «общенизовыми» мелодиями являются, например, опубликованные в сборнике С. М. Максимова (М. 1964) напевы песен «Кăвак кăвакарчăн» (№ 210), «Ирхине тăтăм» (№ 141). В НА ЧНИИ имеются десятки вариантов этих мелодий с различными текстами. Одной из «общeverховых» мелодий (распространена также и у анат енчи) является, по-видимому, мелодия песни «Тăр-тăр, Иван». Почти столь же популярна у всех верховых чувашей мелодия песни «Ан авăн, шёшкё».

5.5. Поскольку история XVII, XVIII, XIX вв. знает ряд переселений чувашей, освоения ими новых земель на востоке и юге страны, то исследователей не должны ставить в тупик неожиданно встречающиеся в сплошь низовой зоне образцы типично ненизовых мелодий, широко распространенных у другой этнографической группы народа. Например, в записях И. В. Салтыкова (1934), произведенных им в Стерлитамакском кантоне (в частности, в д. Антоновка) Башкирской АССР, наряду с бесспорно низовыми, имеются и несколько мелодий, поразительно, до буквальных совпадений, напоминающих традиционные сва-

¹⁹ В статьях филологов-фольклористов эти песни получили наименование **сюжетных**, так как в старинной чувашской народной песне подобные длинные повествовательные сюжеты не встречаются. См., напр., ст.: Е. С. Сидорова. Фольклор Чебоксарского района. — «Чувашский язык и литература. Труды ЧНИИ», вып. 53. Чебоксары, 1975, стр. 196—198.

дебные и рекрутские мелодии чувашей анат енчи. Аналогичные примеры есть и в записях экспедиции 1962 г. (также из Башкирии). Устойчивость сохранения таких «переселенных» мелодий, очевидно, неодинакова. При сохранении, например, мелодического контура, напев может утратить первоначальную жанровую природу (как, например, «Пумилкке юрри», записанная в д. Косяковка Стерлитамакского р. БАССР.— НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 129, № 46. В массе эта мелодия распространена в восточной части Чебоксарского района как свадебная — *туй арӑм юрри*²⁰). «Чуждый» напев может быть занесен и одним человеком, о чем свидетельствует на первый взгляд загадочный случай появления мелодии низового плача невесты в записях из Моргаушского района Чувашии — чисто верхового (см.: НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 163, № 22). Как выяснилось, «невеста»-исполнительница была родом из д. Н. Булаево Батыревского района (ныне входит в Яльчикский р.) — чисто низового.

6.1. Весьма интересным и плодотворным может стать последовательное сопоставление данных музыкальной и лингвистической диалектологии. Оно может привести к открытию параллельных рядов явлений в фонетике языка и мелодике песен. Теоретики не отрицают взаимосвязи языка и системы народного стихосложения²¹. Здесь же открывается путь для попытки открыть, с одной стороны, взаимосвязи языка, стихосложения и музыки в их единстве — с другой. С этой точки зрения, например, можно следующим образом объяснить известную безраспевность чувашской мелодики (отмечена Ю. А. Илюхиным²²). В чувашском, как и во многих других тюркских языках, употребление гласных звуков ограничено в различных отношениях, а именно в следующих:

а) сингармонизм, или гармония гласных, т. е. «регламентация последовательности гласных в слове посредством ограниченного числа сингармонических моделей»²³;

б) отсутствие двух смежных гласных, образующих так называемые зияния. «Чувашский язык не терпит зияния. Сочетание

²⁰ С данными музыкального анализа прекрасно согласуются данные языковеда (любопытно, что совпадают даже названия отдельных населенных пунктов): «...Большинство чувашей, живущих вне республики, говорит на низовом диалекте, но есть такие населенные пункты (например, деревни на юго-восток от реки Кинел близ города Похвистнево Куйбышевской области, пос. Соловьевка Белебеевского района, д. Косяковка, Антоновка и др. Стерлитамакского района Башкирии, Сосновка Билярского района Татарии и др.), где наблюдается верховой диалект» (по нашим данным, точнее — анат енчи.— М. К.)— А. С. Канюкова. Чувашская диалектология. Чебоксары, 1965, стр. 133).

²¹ «Изучите внимательно фонетический строй языка... и вы сможете сказать, какого рода стихосложение в нем развито...»— Э. Сепир. Язык. М., 1934, стр. 180.

²² Ю. А. Илюхин. Указ. соч., стр. 224—225.

²³ М. А. Черкасский. Тюркский вокализм и сингармонизм, М., 1965, стр. 10.

двух гласных здесь всегда устраняется»²⁴;

в) наличие особых, так называемых редуцированных гласных звуков, отличающихся «несколько ослабленной артикуляцией, в силу чего они имеют несколько глухой акустический оттенок. Они ...в словах не отличаются надлежащей устойчивостью и легко выпадают»²⁵.

Кроме того, некоторые языковеды предполагают, что тюркский праязык некогда находился в состоянии, «...при котором основная сигнификативная нагрузка лежала на согласных, гласные же представляли собой лишь некие автоматические «призвуки», или просто слогообразующие элементы, качество которых не имело самостоятельного значения и всецело зависело от тембровой окраски согласных[...]. Существует мнение, что тюркский вокализм во всем его современном многообразии восходит к одному исходному гласному. Некоторые ученые считают, что таковым был гласный *a*»²⁶. Процитированное также имеет непосредственное отношение к характеристике роли гласных звуков в чувашском языке в смысле ограничения.

Если учесть, что внутрислоговые распевы вообще основаны на широком распевании именно гласных звуков, то отсутствие таких распевов в чувашской народной песне предстает как возможное следствие особой природы гласных в языке*.

6.2. Сопоставляя фонетику диалектов чувашского языка, можно отметить акцентуацию как одно из важнейших отличий их друг от друга. В низовом диалекте ударение падает, как правило, на последний слог слова, т. е. имеет постоянное место²⁷. Это роднит низовой чувашский диалект со многими языками тюркских народов. В определенной связи с акцентуацией языка, в низовой народной поэзии сложился силлабический тип стихосложения — такой же, как и в фольклоре многих тюркоязычных народов. Ритмическая организация мелодий таких песен совершенно не связана (и не может быть связана) с равномернометрической тактовой организацией музыки европейского типа. Определяющий момент в построении ритмического рисунка низовой чувашской песни — слоговое строение стиха в сочетании с упомянутой выше безраспевностью. Напротив, в верховом диалекте место ударения в слове довольно подвижно, и этим верховой диалект сближается с языками финно-угорской груп-

²⁴ В. Г. Егоров. Современный чувашский литературный язык в сравнительно-историческом освещении. Изд. 2-е. Чебоксары, 1971, стр. 170.

²⁵ Там же, стр. 130.

²⁶ М. А. Черкаский. Указ. соч., стр. 67.

* Сказанное здесь, подчеркнем, является гипотезой. Имеются и другие, в какой-то степени противоречащие ей факты. Например, в башкирских «протяжных» песнях внутрислоговой распев весьма развит, не уступая по масштабам, пожалуй, и знаменитым русским распевам. Но надо принять во внимание и особенности вокализма башкирского языка в сравнении с чувашским вокализмом. Известно, например, что у башкир имеются дифтонги.

²⁷ В. Г. Егоров. Указ. соч., стр. 199.

пы (мордовским, марийским и др.) и даже — с русским (хотя сама природа ударения в русском языке иная). В музыкально-поэтическом фольклоре этих народов и чувашей-вирыял не возникает силлабика в формах, свойственных низовой песне (конкретные же формы стихосложения верховой песни еще не исследованы). Отсюда следует, что музыкальная ритмика верховых песен свободна от жестких слогочислительных норм, так много значащих для формообразования низовых мелодий. В частности, это видно из переменности количества слогов в стихе, приходящемся на одну музыкальную фразу, в песнях Г. Федорова (Чебоксарский район, ритмика верхового типа). При «норме», равной семи слогам в стихе, количество слогов в пределах одного стиха может колебаться от пяти до двенадцати включительно, хотя общая протяженность музыкальной фразы не изменяется благодаря дроблению и слияниям долей. Например, разительны колебания слогового строения начальных стихов в первой и второй строфах песни Г. Федорова № 292 (1969 г.):

- | | |
|----------------------------|------------|
| 1) Ак, ак, аки <i>çак!</i> | — 5 слогов |
| 2) Ак, ак, аки <i>çак!</i> | — 5 » |
| 3) Варок аккан кахалли те | — 8 » |

Пример 6.

♩ = 116

Чоп-рă-мăр, чоп-рă-мăр, *çи-ти-ма-рă-мăр,*

Чоп-рă-мăр, чоп-рă-мăр, *çи-ти-ма-рă-мăр.*

Чол-хо-ла-на *çи-ти-мар[ă]-мăр.*

Чол-хо-ла-ра чол хак-лă

Чол хак-лă мар, чон хак-лă.

- | | | |
|-----------------------------|-----|------|
| 4) Йăван пиччен пӗртӗнче. | — 7 | слов |
| 1) Сарă та вăрăм хӗрсене | — 8 | » |
| 2) Саяр орла коç корать. | — 7 | » |
| 3) Хора та лотра хӗрсене те | — 9 | » |
| 4) Коç омче те коç кормаç. | — 7 | » |

Песня Г. Федорова № 78 из того же сборника иллюстрирует случай, когда внутри одной строфы нота-в-ноту повторяющейся музыкальной фразе соответствует то одиннадцать, то семь слогов стиха (см. вторую и четвертую фразы примера 6).

В низовом фольклоре многослоговой (одиннадцатисложный) стих по слоговому составу почти не варьируется, во всяком случае, колебания не выходят за пределы одного слога в каждой данной песне.

Исходя из этих представлений можно искать какие-то общие подходы к объяснению специфики верховой и низовой музыкальной ритмики. Надо попытаться проследить с этой точки зрения возможные параллели также в других областях духовной и материальной культуры чувашей, в первую очередь — стихосложении и поэтике, затем — в орнаменте, одежде и т. д.

II

Типологическую дифференциацию можно наметить и внутри границ этнографических групп. Другими словами, внутри музыкальных «диалектов» имеются «субдиалектные» подразделения.

В настоящее время в НА ЧНИИ имеется достаточно большое количество материалов (экспедиционных записей) из низовых районов; верховые и «средненизовые» районы, несмотря на их меньшее количество, изучены слабее. Поэтому пока мы коснемся только «субдиалектного» подразделения низового фольклора.

Материалы экспедиций 1961, 1962, 1966, 1968, 1969, 1970, 1975 гг. и другие, хотя они и не представляют сплошной картины всего низового фольклора, дают веские аргументы в пользу разделения низового диалекта по меньшей мере на два «субдиалекта». Они расположены в географических зонах, из которых первую условно назовем «закамской» низовой зоной, она охватывает ряд восточных районов территории низовых чувашей — в Татарии, Башкирии, Куйбышевской, Оренбургской, Ульяновской областей (см. записи экспедиций 1961, 1962, 1969 гг., а также большое количество слуховых записей, хранящихся в НА ЧНИИ)*. Вторая зона охватывает главным образом низовые районы юга Чувашии и прилегающие к ней (из прилегающих наиболее достоверные материалы имеются из Дрожжановского

* В чувашском языке имеется слово *саккам*, этимологически восходящее к «Закамье». Но оно скрывает за собой гораздо более широкое понятие — земли дальше Камы, новые земли переселенцев, в том числе и Сибирь (см.: Н. И. Ашмарин. Словарь чувашского языка, т. XI). Зона «закамского» низового «субдиалекта» ограничена территорией, изученной экспедициями ЧНИИ.

района ТАССР); условно назовем ее «южночувашской» зоной,— она характеризуется записями экспедиций 1966, 1968, 1970, 1975 гг. и рядом других записей, хранящихся в НА ЧНИИ.

7. Несколько упрощая, основное различие этих двух «субдиалектов» чувашской низовой музыки можно определить следующим способом. При общности специфически низовых жанров и форм (о чем речь шла выше) в каждой зоне имеются широко распространенные мелодии определенных жанров, не переходящие за территориальные границы зоны. Короче, при общности форм — разные мелодии (или: разный традиционный «репертуар») в разных «субдиалектах».

8. Но сводить различие только к этому, как уже сказано,— известное упрощение вопроса. Каждый «субдиалект» в тех же жанрах и в тех же формах имеет свои детальные, но систематически проявляющиеся особенности*. Некоторые из них мы укажем.

8.1. В области строфики «южночувашскую» зону отличает от «закамской» распространенность стиха *сăвăсăр*** (т. е. бестекстового стиха, состоящего из припевных слогов) в многослоговой форме. Вместо приведенной выше схемы трехстишия АBB, строфа имеет форму: $\frac{\text{напев: АBB}}{\text{текст: ABS}}$ или $\frac{\text{АBB}}{\text{АAS}}$ (S — знак для обозначения стиха *сăвăсăр*). Проявляется это не во всех жанрах. Наиболее часто — в гостевых и свадебных песнях, никогда — в масленичных и рекрутских (см. примеры 7 и 8). В «закамском» низовом фольклоре стих *сăвăсăр* в этих жанрах неизвестен. Отличия в построении строфы весьма заметны при сравнении песен свадебных гостей из обеих «субдиалектных» зон.

8.2. В области ритмики обе низовые зоны имеют отчетливые различия. Конкретные ритмические рисунки той и другой зоны в большинстве не совпадают, хотя внутри каждой зоны обладают устойчивостью. Как общую закономерность «южночувашской» ритмики, проявляющуюся в ряде жанров, с многосложным стихом, можно указать сокращение цезуры (имеем в виду продолжительность кадансирующего звука мелодии) между первым и вторым музыкальными предложениями (соответственно — между стихами текста) (см. пример 7).

В мелодиях масленичного и свадебного жанров «южночувашской» зоны, в прибавление к этому, необычайно

* Это как раз тот случай, когда к музыке наиболее применимо понятие «диалект» (частные различия при общем единстве форм).

** Иногда вместо асемантических припевных слогов поется стих, не имеющий смысловой связи с конкретным содержанием текста песни. Например: «Ой-хай, савнă тусăм, мăкăн чечек» (в свадебных песнях) и т. д.



возрастает протяженность внутрискладовой (внутри музыкального предложения) цезуры, уравнивающейся в этом отношении с цезурой между предложениями (вторым и третьим). В результате получается несоответствие между протяженными тонами мелодии (по привычке мы их слышим как кадансы) и структурой текста — ситуация, которую стоит назвать парадоксальной. Это что-то вроде музыкального enjambement, т. е. «несовпадения интонационно-фразового членения в стихе (у нас — в мелодии. — М. К.) с метрическим членением...»²⁸, чего никогда не бывает в народном стихе. Такая ритмическая структура, повторяем, встречается как тип только в «южночувашской» зоне (см. пример 8).

8.3. В области лада принадлежность только «южночувашской» низовой зоны составляет особая разновидность ангемитоники. Встречается она, как уже сказано, преимущественно в трех жанрах: хороводных песнях (местное название в Шемуршинском и Дрожжановском районах — савă калани), песнях свадебных гостей (туй юрри), песне-плаче невесты (хёр йёрри). Природа этого лада наглядно вскрывается при сопоставлении плачей невесты из «закамья» и из «южночувашской» зоны, так как это — ладовые варианты единого низового напева (ср. примеры 9 и 5).

²⁸ А. Квятковский. Поэтический словарь. М., 1966, стр. 206.

Пример 8. Записи эксп. 1975 г., № 19. Шемуршинский р ЧАССР.

$\text{♩} = 200$

ху-ра вяр-ман син-че ху-ра пё-лёт,
ху-ра вяр-ман син-че ху-ра пё-лёт.
Ой, хай, сав-нә тус-çәм мә-кәнчә-чек.

Пример 9. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 236, № 11. Канашский р. ЧАССР. Ниже — схема звукоряда, включающая его варианты.

$\text{♩} = 192$

Эй, ат-те-çәм, ан-не-çәм,
Эй, ат-те-çәм, ан-не-çәм.

иногда в сочетании или отдельно: или иногда:

Из примеров видно, что «южночувашский» лад не есть собственно полутоновый лад, но образован посредством повышения терцового тона («альтерации»?) из обычной ангемитоники. О том, что данное явление есть видоизмененная ангемитоника, свидетельствуют и другие факты. Имеется ряд записей, где повышение терции не достигает полутона, при этом образуется нечто вроде нейтральной терции, неопределенно «средней» меж-

ду большой и малой (как в примере 11). Есть образцы (с фонограммами!), где отчетливо отдифференцированы высокая и низкая терции, никогда, впрочем, не образующие прямого хроматизма:

Пример 10. НА ЧНИИ, отд. VI, ед. хр. 233, № 56. Яльчикский р. ЧАССР.

$\text{♩} = 200$

Хё- рё- хён кай-рā-мāр, ай, туй ил- ме,

хё- рё- хён ка- ай- рā-мāр туй ил ме.

Хё- рёх пё- рён € пул-са ки-лєп-пёр.

8.4. В области мелодики, помимо указанного различия традиционного народного «репертуара» обеих низовых зон, как на главную особенность следует указать на «мономелодизм», основанный на единстве звукоряда «южночувашского» лада в жанре хороводных песен. В «закамской» зоне этот жанр — один из богатейших по разнообразию напевов. В «южночувашской» зоне — многообразное варьирование по сути единственной мелодии. Вот одна из ее записей (с нейтральной терцией):

Пример 11. Записи эксп. 1975 г., № 58. Шемуршинский р. ЧАССР.

$\text{♩} = 80-84$

Ка- ра-бай шы-вё та- рāн шыв та

Чāн та- рā- нё те пи-лёк-рен.

Последовательное развитие излагаемого представления о «диалектах» чувашского музыкального языка необходимо ведет к вопросу: что же, какая материальная «субстанция» объединяет все эти типы форм в единый национальный музыкальный язык, что последний представляет собой как целое?

Считаем, что ответ может быть получен лишь из конечного синтеза выводов многих частных анализов, которые пока что не осуществлены. Ведь сказать, например, что ладовой основой чувашской музыки является ангемитоника — значит не сказать ничего. Ибо данная основа встречается у множества народов во всех частях света, не говоря уже о сплошной «пентатонной зоне», окружающей чувашей. Неоднократно повторенное в литературе утверждение, что чувашским мелодиям свойственно «нисходящее» движение, «сверху вниз», в равной степени прилагается к столь разным песням — русским (П. Сокальский), татарским (М. Нигмедзянов) и другим. Специфику чувашской (и любой) ангемитоники можно выявить только изучением всех конкретных типов ладов, непременно в комплексе с предельно конкретизированными типами мелодических оборотов и жанров.

В настоящей статье акцент ставится, однако, на противоположном — на местных различиях «диалектов». Здесь сделана попытка охарактеризовать, хотя бы тезисно, и проиллюстрировать основные известные (на сегодня) типы, встречающиеся в чувашской народной песне. Совершенно необходимо основательное изучение каждого типа в отдельности и попутное уточнение предложенной схемы, открытие новых типов. По-прежнему актуальнейшей задачей чувашской фольклористики остается продолжение систематического собирания материала, чтобы на всей территории проживания народа не осталось ни единого белого пятна.

