

## **Истоки и историко-типологические связи**

### **чувашской музыки до IX в. н.э.**

Считаю уместным начать с элементарной информации, учитывая, что время от времени в тех или иных источниках народы Поволжья именуются "малыми". Не станем разбирать истоки таких представлений об этносах этого расположенного в центре России региона, но именно с этнокультурной стороны парадоксально дающего поводы называть себя "забытым всеми краем"<sup>1</sup>. Иные формулировки встречаем у исследователей, уделяющих специальное внимание истории и культуре народов Поволжья. В частности, чуваша, о музыке которых пойдет ниже речь, по определению акад. М.Н.Тихомирова, были "первым крупнейшим по численности народом, присоединившимся к России в середине XVI в."<sup>2</sup> Сегодня из так называемых "титulyных" народов нашего государства они — третьи, количественно крупнее лишь русский и татарский этносы. Приняв православие (в основной массе в XVIII в., хотя достаточно многие остались некрещеными и осознают себя "истинными чувашами" и в конце XX в.), чуваша как бы ушли в тень великого православного "государствообразующего" народа.

Наше время благоприятствует более внимательному и объективному изучению истоков и исторических связей их традиционной культуры без налета произвольно и предвзято "ранжирующих" идеологических или политических установок, еще не так давно господствовавших над отечественной наукой.

\*\*\*

В своей эволюции народная музыка весьма консервативна, и поэтому она является хранилищем и потенциальным источником ценной исторической информации. Ключом, позволяющим извлечь эту информацию из современных записей, является изучение этномузыкальных параллелей. Примером успешных, признанных во всем мире исследований такого рода, являются труды музыковедов венгерской школы, основы которой заложили Бела Барток и Золтан Кодай. Они использовали параллели с музыкой народов Поволжья для освещения ранних этапов собственной музыкальной культуры. Настоящая статья представляет собой попытку применить этот же метод с "противоположной" стороны: рассмотреть чувашскую музыку в свете исторических параллелей, отчасти уже открытых в трудах отечественных и зарубежных ученых, но также и других, обнаруживающихся при современном взгляде.

# 1.

Современная наука ставит вопрос о *глубине памяти* фольклора. Автор этого понятия исследователь славянских древностей академик Б.А.Рыбаков говорит о глубине как минимум в тысячу лет: "...Мы должны насытить наши представления о язычестве древней Руси также и представлениями о хороводах, ритуальных песнях, маскарадах, о детских играх, о волшебных сказках. Почти все богатство восточнославянского фольклора, записанного в XIX в., мы можем проецировать в I тысячелетие н.э."<sup>3</sup>. Несомненно, сказанное справедливо и по отношению к произведениям чувашского устного народного творчества, отражающим дохристианские представления и обряды. Их современные формы так же проецируются в минувшие тысячелетия. Еще в 20-х годах Ф.П.Павлов в статье "Умолкнувшие звуки" выдвинул предположение, что традиции в области музыки у древних предков чувашей сложились в первых веках новой эры.

Теоретическое исследование чувашской народной музыкально-поэтической системы показывает, что в ней существует архаика двух видов. *Первый* — это присутствующий во всех культурах (чаще всего в скрытом виде<sup>4</sup>) стадильно ранний, первичный пласт. Он глубоко скрыт ("подспуден") и в чувашском фольклоре. Зато отчетливо просматривается поздний, высокоразвитый пласт (назовем его архаикой *второго* вида), представляющий собой как бы затерявшийся в степях и лесах Восточной Европы "осколок" культуры ушедших высоких азиатских цивилизаций. Это культурный пласт, восходящий к периодам до формирования современного чувашского этноса, сохранившийся в структуре музыкально-поэтической системы, но потерявший свою родословную в перипетиях многотысячелетней истории.

Присутствие в культуре народа глубокой архаики интуитивно чувствовали уже европейски образованные ценители XIX века, когда чувашская музыка попала в поле их зрения. По выражению писателя Н.Г.Гарина-Михайловского, наблюдавшего картину весеннего праздника *уяв* самарских чувашей, пред ним предстала "песнь народа, две тысячи лет сквозь всю ломку пронесшего с собой яркий образ прежней жизни" Не случайно и композитору А.П.Бородину в качестве интонационного материала половецких сцен "Князя Игоря" (сюжет из истории XII века) были предложены специалистами, среди других источников, записи чувашских народных песен, и он воспользовался ими<sup>5</sup>. Прозрения русских интеллигентов XIX века позже нашли опору в исследованиях венгра Золтана Кодая. Сравнивая старинные венгерские и чувашские напевы, он пришел к выводу о том, что для познания древних истоков родной ему культуры чуваш-

ская музыка весьма важна, ибо она "углубляет наши знания о самих себе. У нас общие предки, от которых мы отошли дальше, вследствие того, что развивались под влиянием большего числа и сильнее отличавшихся факторов. Чувашская музыка тоже не могла сохраниться без изменений на протяжении полутора тысячелетий, но она *осталась больше похожей на древнюю*"<sup>6</sup>. Сопоставляя мелодии в книге "Венгерская народная музыка", Кодай несколько раз отмечает более архаические черты у чувашей.

Представление об относительно хорошей сохранности архаических элементов в чувашской народной музыке коррелирует с данными по другим сферам духовной культуры. Так, наукой признаются двухтысячелетняя обособленность среди родственных языков чувашского, сохранившего древнейшие черты тюркского праязыка (по современной классификации он является единственным живым языком болгаро–хазарской ветви), глубокая древность дохристианской чувашской религии и связи ее с древнеиранским зороастризмом. Отпечаток цивилизованной архаики несет также структура народного костюма и орнамента вышивок, пластическое искусство. Данные письменных источников, сравнительного языкознания, этнографии и археологии, как подчеркивают многие исследователи, единогласно свидетельствуют о высокой тысячелетней материальной и духовной культуре тюрко–болгарских предков чувашей. В контексте этого существует предположение и о существовании у них развитой письменности, заимствованной древними мадьярами вместе со словами *ir* "пищу"<sup>7</sup>, *konyv* "бумага", *belyeg* "знак", ср. чув. слова с идентичными значениями *сыр*, *кёнеке*, *палък*.

Причины такой консервации архаики второго вида в народной культуре современных чувашей следует искать в особенностях исторических условий формирования этноса. В то время, как, например, бывшие кочевники венгры, обосновавшись на одном из "перекрестков" Европы, создали свою государственность и тем самым значительно ускорили собственную социально–политическую и культурную эволюцию, при этом неизбежно утрачивая черты архаики, чувашаи по крайней мере с XIII века непрерывно пребывали в условиях национальной несвободы, вдали от крупных центров и событий мировой истории, замкнувшись в мире крестьянского труда и быта. Несколько иначе в Поволжье строилась этносоциальная история родственного чувашам татарского народа, унаследовавшего *городскую* культуру Волжской Булгарии. В XV–XVI веках волжские татары создали свое национальное государство Казанское ханство. Все это привело к определенному выделению татар среди окружающих народов. "Они единственные, которых можно встретить на всех главнейших торговых путях Европейской России... — писал музы-

кант–этнограф XIX века, — тогда как другие народности точно приросли к своим насиженным прадедовским местам..."<sup>8</sup>. В таких условиях многие формы традиционной культуры чувашского этноса эволюционировали крайне замедленно и к XX веку оказались как бы "законсервированными". Наглядно иллюстрирует это относительно хорошая сохранность древней обрядовой системы и соответствующих жанров в музыкальном фольклоре.

Точно так же практически в полной сохранности вплоть до конца XX века пребывает у чувашей и диалектная структура музыкального фольклора. Региональные музыкально–поэтические формы настолько устойчивы, что и сегодня не составляет труда "на слух" определить приблизительный ареал распространения той или иной традиционной песни. Представляется верным утверждение этнологов, что консервацией регионально–диалектных особенностей чувашская культура обязана отсутствию в течение столетий "единого экономического и культурного центра, который являлся бы местом общения всего народа", вокруг которого могли бы происходить процессы стирания местных различий в языке, фольклоре, одежде, предметах материальной культуры<sup>9</sup>.

Важными косвенными источниками, характеризующими музыку тюркоязычных проточувашей до VIII–IX веков н.э., служат венгерские и дунайско–болгарские параллели чувашской народной музыки. О тюркоязычных предках болгар известно, что в VII веке они под предводительством вождя Аспаруха отделились от тюрко–болгар Северного Кавказа и переселились на нынешнее место обитания, где смешались с местными фракийско–иллирийскими и славянскими племенами. Ученые находят многочисленные параллели между чувашской и дунайско–болгарской культурами. Наиболее ярко родство прослеживается в орнаментах вышивки болгар–капанцев и чувашей анатри и анат енчи. Музыкальные связи этих народов пока не изучались с достаточной подробностью. Вместе с тем, имеется немало наблюдений, изложенных в работе Николая Кауфмана "Чувашката и българската народна музика" (1970; издана также в русском переводе, 1971).

Характер чувашско–венгерских этномузыкальных связей определен крупнейшим музыкантом и ученым Золтаном Кодаем. В статье "Зачем нам нужна чувашская музыка" он пишет: "Предки чувашского народа, тюркские болгары, жили когда–то, в V–VII веках, в течение приблизительно двухсот лет, вместе с венграми к северу от Кавказа. Наш язык до сих пор хранит память об этом в важнейших словах земледелия, скотоводства, общественной жизни. То же можно сказать о нашей музыке. ...Листая чувашские собрания, мы то и дело находим родственные звучания..."<sup>10</sup>.

## 2.

Согласно данным, собранным еще Ф.П.Павловым<sup>11</sup>, у народов, среди которых обитали в первые века н.э. предки чувашей, уже существовала определенная фольклорно–жанровая система. Так, в источниках упоминаются виды песнопений — похоронные, торжественные, "гимны земле"; они без малейших натяжек вписываются в жанровую систему, сохраненную чувашским фольклором. При сравнении обрядово–жанровых систем чувашского и дунайско–болгарского фольклора обнаруживается их однотипность, допускающая предположение об их историко–генетическом родстве. Сопоставимы как календарно–земледельческие, так и семейно–бытовые обряды, которым соответствуют приуроченные жанры песен (см. сопоставительные таблицы 1 и 2).

Таблица 1.

Календарные праздники, обряды	Их названия по-чувашски	Их названия по-болгарски
Зимние праздники молодежи с обходом села* соответствуют христианским рождеству и крещению	Сурхури, кӑшарни	Сурва, коледа
Песенные гадания с кольцами на святках	Нартукан	Ладуване
Обычаи на масленицу	Ъаварни	Сирни заговезни, кукеровден
Праздник весеннего равноденствия, поминальные и очистительные обряды — соответствуют христианской пасхе	Мӑнкун, сӗрен	Великден, задушница
Обряды против засухи		
Весенне-летние поминовения и праздник вызревания растительности	Ъумӑр чӱкӗ	Пеперуда
Хороводы и игры молодежи	Ъимӗк, ҫинҫе	Георгьовден, Еньовден
Песни сенокоса, жатвы		
Обряды окончания сельскохозяйственного года	Вӑйӑ, уяв	Хоро (весенние)
Зимние посиделки молодежи	Утӑҫи юррисем	Жетварски песни
Помочи	Кӗрхи сӑра	Димитровден
	Улах	Седенки
	Ниме	Меджия

Таблица 2.

Семейно-бытовые праздники, обряды	Их названия по-чувашски	Их названия по-болгарски
Обряды свадьбы	Туй (туй юррисем)	Сватбарски
Похоронные обряды	Сасӑ кӑларни	Исприпяване, изрукване
Поминальные обряды	Пумилкке, асӑну (пумилкке юррисем)	Помен
Обряды гостевания	Ӗҫкӗ-ҫикӗ (ӗҫкӗ, хӑна юррисем)	Песни на трапеза

Понятно, что однотипность жанровых систем может обнаруживаться иногда и в других культурах, не родственной чувашской; например, славянских (вошедших важным компонентом в состав ду-

найско–болгарского этноса). Но такая жанровая система не присуща любой культуре. Например, во многих отношениях близкие чувашам казанские татары составом песенных жанров резко отличаются, хотя и имеют массу узнаваемых родственных черт в фольклоре. Точно также и культура венгров, столь интенсивно взаимодействовавшая с проточувашской, не содержит столь же отчетливых параллелей в жанровой системе. Изначально иная, она, скорее всего, не могла воспринять чуждую систему жанров. Ведь известно, что жанры народной музыки глубоко связаны с обрядовой жизнью народов, существенно различавшейся у древних венгров и чувашей в силу контрастности их хозяйственно–культурных типов — кочевого–скотоводческого у первых и преимущественно земледельческого у вторых.

Из музыкальных инструментов, сохранившихся, видимо, с древних времен, и чуваша и болгары имеют свирель (*шӗхлич* — *кавал*), волынку (*сӗрнай* — *гайда*), барабан (*параппан* — *тъпан*), струнные разных видов: смычковый, ныне скрипку (*сӗрме купӑс* — *гадулка*), щипковые *тӑмра* (название ныне перенесено на балалайку; болг. *тамбура*), *кӗсле* (болг. *гусли*, ныне название относится к смычковому инструменту).

Относительно струнных музыкальных инструментов выдвигаются гипотезы о путях их проникновения в Европу через посредство протоболгарских племен. Так, по предположению Ф.П.Павлова, многострунный щипковый инструмент, предшественник нынешних шлемовидных чувашских гуслей *кӗсле*, мог быть заимствован хуннами у китайцев (имеющих два вида горизонтальных щипковых инструментов — *шэ* (*тче*), а также *цин*) и занесен в Европу протоболгарами<sup>12</sup>. Разновидность тамбуры — болгария (*tanbur bulghary*), как предполагает Райко Сефтерски, "на Балканский полуостров... перенесена аспаруховскими болгарами в VII веке"<sup>13</sup>. Высказано аналогичное предположение о том, что и способ звукоизвлечения волосатым смычком, изобретенный в незапамятные времена кочевниками–скотоводами Центральной Азии, проник в Европу теми же путями<sup>14</sup>.

Венграм также с древности известны однотипные чувашским музыкальные инструменты, такие как духовые: пастушьи рога, свирель *фуруйя*, волынка, струнные: цитра (иногда также называемая *тамбура*), скрипка (*кобза*, ср. чув. *купӑс*), из самозвучащих — варган. Разновидности этих инструментов распространены с древних времен у множества народов. Это позволяет предполагать, что из перечисленных струнных, духовых и самозвучащих инструментов многие бытовали и у проточувашских племен до появления их на Волге.

Теория музыки всегда внимательно относится к проявлениям пентатонной музыкальной системы в той или иной культуре — как правило, они свидетельствуют об архаике, ибо древность происхождения пентатоники несомненна. Поволжье и Приуралье — один из немногих крупных очагов пентатоники мирового значения. Здесь представлены несколько национальных культур, основанных на ладах этой системы. Кроме чувашской, таковы татарская, башкирская, марийская, в определенной степени также и удмуртская и мордовская культуры. Встречается пентатоника и в музыке русских, проживающих в Поволжье. Исследователи финно–угорских культур Волго–Камского региона считают, что пентатонная ладовая система сюда принесена болгарскими переселенцами. Утверждая это, еще Бела Барток называл признаки наиболее архаичных ладов (пентатонных) в венгерской музыке "северным тюрко–татарским" стилем<sup>15</sup>. Мелодика этого стиля, повлиявшего на венгров, отличалась более выраженными нисходящим направлением и широким диапазоном, нежели исконно финно–угорские мелодические типы. Это подтверждают и современные венгерские исследователи. "Пентатоничность — без полутонов и с нисходящими мелодическими линиями — была перенесена тюркскими народами к финно–угорским. Народы финно–угорской языковой семьи, живущие в районах, куда не проникало тюркское население, вплоть до сегодня не имеют представления ни о пентатоничности, ни о нисходящих линиях", — утверждает Ласло Викар<sup>16</sup>.

О пентатонике у древних хунну, позднейших гуннов или у болгаро–сувар (выделившихся из многоплеменной среды северозападных хунну) прямых свидетельств не имеется; вместе с тем само двухтысячелетнее местопребывание на землях, непосредственно граничащих с китайской империей (хунну известны китайским хронистам с XVIII в. до н.э.), указывает на вероятность обширных музыкальных контактов с величайшей из пентатонных культур древности.

Косвенные же данные в пользу пентатонной природы музыкальной системы болгаро–суварских племен можно усмотреть в следах влияния их музыки на культуру древних венгров в период интенсивных контактов. Изучая этот вопрос, Золтан Кодай неоднократно отмечает, что в приводимых им мелодических параллелях именно чувашские варианты представляют собой чистую ангемитонную пентатонику неевропейского типа, т.е. более архаичную форму лада, чем в венгерских вариантах. Есть случаи, когда древняя ладовая основа венгерской мелодии уже не видна, и "если бы не чувашский ва-

риант, мы, пожалуй не предположили бы наличия пентатоники в нашей венгерской мелодии..."<sup>17</sup>. Иллюстрацией служит, например, венгерская песня (а) в сопоставлении с чувашской (б) в примере 1.

Пример 1. Из книги: *Кодай 3*. Венгерская народная музыка. Будапешт, 1961. С. 50.

001

А\_ ми\_с\_о\_л\_ци | хи\_ро\_с\_бол\_т\_ба,  
А\_т\_а\_л\_вар\_н\_че | са\_зан\_пур,

От\_т\_ва\_с\_а\_ро\_лт | Жа\_г\_ер\_Ю\_с\_ка,  
Х\_у\_ри\_в\_е\_с\_ен\_че | пу\_р\_с\_ан\_пур, пу\_р\_с\_ан\_пур,

От\_т\_ва\_с\_а\_ро\_лт | Жа\_г\_ер\_Ю\_с\_ка,  
Пи\_ре\_к\_у\_рай\_ман | т\_а\_ш\_ман\_пур, т\_а\_ш\_ман\_пур,

У\_и\_о\_л\_а\_с\_ци\_н\_у | па\_ту\_о\_лат\_ба.  
Ы\_р\_с\_у\_на\_кан | ыр\_с\_ын\_пур, ыр\_с\_ын\_пур.

Переводы:

- а) В знаменитом магазине Мишкольца  
Делал покупки охотник Йошка,  
Делал покупки охотник Йошка,  
Одетый в тонкое фиолетовое полотно.
- б) В Волге — сазан,  
Кончик хвоста как шелк, как шелк,  
Кто нас ненавидит — враг, враг,  
Кто нам добра желает — хороший человек, хороший человек.

Дунайские болгары сохранили пентатонные лады в еще меньшей степени, чем венгры. У них "пентатоника также встречается, но здесь она не основная характерная черта", пишет Кауфман.

Как чувашская, так и сравниваемые с ней культуры, содержат и такое специфическое для пентатоники явление, как замена малой терции *e-g* на большую *e-gis* (как бы "мажорную" — там, где в обычном пентатонном звукоряде *egahd* терция "минорная"). У чувашей этот лад описан под названием *южночувашский* (т.е. распространенный на юге Чувашии и в прилегающих территориях за ее пределами). Венгерские музыковеды называют его так же по месту локализации в Дунантуле (Задунайский край); отсюда — *задунайский* лад с характерной *задунайской* терцией. Не зная о существовании аналога у чувашей (впервые в чувашской музыке он был описан как специфическое явление только в 1970-х годах), Кодай говорил о "чуждых" тонах в задунайских напевах (которые, тем не менее, "богаче древними традициями") и объяснял их появление простым влиянием европейского мажорного лада. Но далее он пишет: "Интонация этих повышенных звуков не всегда чистая... часто один и тот же певец берет их по-разному. При этом некоторые мелодии, даже и в этой местности, поются только с малой терцией и малой септимой"<sup>18</sup>. Как раз такое существенное свойство — нестабильность терции (также и септимы) — отличает и южночувашский лад. Это позволяет нам предполагать и у задунайского лада более архаичную природу и, следовательно, принадлежность к сфере древнего "северного тюрко-татарского" пентатонного стиля. Во всяком случае, пример задунайского лада, приведенный Кодаем, обнаруживает большую интонационную близость традиционным свадебным такмакам чувашей (см. пример 2). Есть аналогичные ладовые явления и в болгарском фольклоре. В примере 3 сопоставлены напевы чувашской (а) и болгарской (б) песен одного жанра — весенних хороводных. Принадлежность их к одной интонационной сфере несомненна.

Пример 2. Источники: а) *Кодай* 3. Венгерская народная музыка. Будапешт, 1961. С. 27; б) Песни низовых чувашей. Кн. 2. Чебоксары, 1982. №159.

Tempo giusto  $\text{♩} = 93$

а  $\text{♩} = 72$

б

а

б

а

б

Szö - l ő - h e - g y e n k e - r e s c - t ü l

А - к а́ си - ре та к - ма к ,

Me - g y a k i s l á n y ö c s - c s ö s - t ü l ,

Ч ей х у - ма ш - к а́ н ша к - ма к :

Du - ná - r ú l f ú j a szél.

Та к - ма - к е́ - пе туй та́ - в а́ р , ша к - ма - к е́ - пе ч ей ху - ра́ р .

- Переводы:
- а) По винограднику  
Идет девушка с маленьким братцем,  
С Дуная дует ветер.
  - б) Вот вам песенка,  
Чай кипятить дровишки:  
С песней свадьбу играйте,  
Дровами чай кипятите.

Пример 3. Источники: а) Красовская Н.А. Расшифровка народных песен, записанных Л.Викаром в 1966 г. Научный архив ЧГИГН. Отд. VI. Ед.хр.225. [Рукопись.] Красовская 1966.98; б) Народни песни от Североизточна България. Т. II. Сост. и ред. И. Качулев. София, 1973. Качулев 1973.994.

а

б

а

б

И \_ кё́ те ху \_ рён ю \_ на \_ шар та ,  
 Раз \_ бо \_ ля са Ви \_ да ,  
 С \_ ч л \_ си с \_ и л \_ пе те ка \_ ла \_ сать .  
 Ви \_ да на Ве \_ лик \_ ден .

Переводы: а) Около да двух берез  
 Листочки с ветерком да разговаривают.  
 б) Разболелася Вида,  
 Вида на Велик день (Пасху)...

## 4.

Временная структура чувашской народной песни — один из немногих примеров сохранившей жизнеспособность и строгость форм высокорационализированной квантитативной ритмики на территории Европы. Этот тип ритма считается свойством ряда древних и средневековых поэтических традиций Азии и Средиземноморья. Возникнув когда-то в народном творчестве, он развивался до совершенства профессиональными поэтами Индии, Ирана, Древней Греции, Рима — в каждой цивилизации в своих формах. Самая поздняя из восточных квантитативных систем — аруз — формируется арабскими поэтами в VII веке. Аруз заимствуют и поэты тюркоязычных народов средневековья, например, азербайджанские, узбекские, находят примеры аруза и историки литературы волжских татар. Но сразу же приходящее на ум предположение о непосредственных связях чувашской ритмики с арабским арузом (в силу присутствия арабов и ислама в Поволжье) не находит подтверждения. Во-первых, арузная ритмика существенно отличается от чувашской по многим конкретным особенностям структуры. Так, она в принципе не может иметь некоторые ритмические фигуры, состоящие только из кратких длительностей (восьмых), обильно представленные у чувашей. Во-вторых, аруз и сам возник сравнительно поздно, и контакты с этой системой стали возможными не ранее X века, когда

предки чувашей по системным особенностям своей культуры уже должны были иметь прочно сформированные основы музыкально-поэтической метрики. Не приняв ислама (в X веке закрепившегося в Поволжье), чувашаи могли лишь поверхностно контактировать с ней, не воспринимая как свою; этого явно недостаточно, чтобы испытать столь сильное влияние на фундаментальные основы национального музыкального мышления.

По некоторым признакам чувашская ритмическая система может быть сближаема скорее с древнеиндийской — во всяком случае, она не только не противоречит ритмическим схемам ряда распространенных поэтических размеров, но и во многих деталях совпадает с ними. В частности, таковы в санскритской поэзии *шлока*, в литературе хинди — *чаупаи*. Четырехстрочной строфе чаупаи, имеющей формулу строки:

— — — / — — / — — / —

или (варьирована начальная стопа):

∪ — — / — — / — — / — ,

т.е. 6+4+4+2 счетных единиц, точно соответствует формула ритма чувашской народной песни "Савăсăр" ("Без слов") № 468 из известного сборника народного певца Гаврилы Федорова (Чебоксары, 1969). Цифровая схема 6442 дана по принятой в чувашской ритмической системе — как бы в двойном "уменьшении":

3+ 2+ 2+ 1	3+ 2+ 2+ 1	3+ 2+ 2+ 1	3+ 2+ 2+ 1 <span style="float: right;">∪</span>
- - - / - - / - - / -	- - - / - - / - - / -	- - - / - - / - - / -	- - - / - - / - - / -

Разновидности строфических композиций с этой формулой можно встретить во многих чувашских народных песнях. Так, в песне "Утланса тухрăм утама" из сборника Л.Викара и Г.Берецки (Chuvash folksongs. Budapest, 1979. С.204) встречаемся с шестистрочным вариантом этой формулы:

6442 + ∪ 6442 + ∪ 4442 / 6442 + ∪ 6442 + ∪ 4442

А в рекрутской песне "Мăн çол çинчи" ("На большой дороге", см. пример 4) четырехстрочная композиция включает в себя дополнительные каденции (ритм 64, т.е. начальный фрагмент той же формулы), прибавляемые к каждой строке, выдерживаемой строго в ритме 6442.

Пример 4. Источник: *Максимов С.М. Чувашские народные песни. М., 1964. С.219.*

4

1 строка: 6 4 4 2      Дополнение: 6 4

Мӓн ҫол ҫин\_чи те то\_сан\_не,      то\_сан\_не

2 строка: 6 4 4 2      Дополнение: 6 4

Хо\_ра тор ла\_ша хос\_кат\_рӗ,      хос\_кат\_рӗ.

3 строка: 6 4 4 2      Дополнение: 6 4

Пирн пек ҫам\_рӑк та ач\_се\_не,      ач\_се\_не

4 строка: 6 4 4 2      Дополнение: 6 4

Вильгельм ҫ\_са\_лӗ хос\_кат\_рӗ,      хос\_кат\_рӗ.

Перевод:      На большой дороге пыль, пыль,  
                  Темно-гнедой конь поднял, поднял.  
                  Нас, молодых ребят, ребят,  
                  Злой Вильгельм поднял, поднял.

Структурно–типологическая совместимость чувашской ритмики с архаичными индоиранскими формами и несовместимость ее с античными и арабскими формами, обсуждавшаяся еще в нашей монографии “О ритме чувашской народной песни” (М., 1990), позволяют предполагать, что чувашская квантитативная ритмика имеет с индоиранскими традициями контактные, не исключено и — генетические связи<sup>19</sup>, и, скорее всего, она уже лежала в основе их музыкально–поэтической традиции до переселения предков чувашей в Поволжье.

Такое предположение может быть подкреплено и этномузыкальными параллелями, относящимися к V–IX вв. Ритмические системы как чувашской, так и знаменитой в этом отношении болгарской народной музыки отличаются большим своеобразием. При существен-

ных различиях (особенно в песнях с так называемой "безмензурной" ритмикой, не встречающейся у чувашей), и здесь имеются точки соприкосновения, заслуживающие внимания. Многие из типичных чувашских ритмов находят параллели в болгарских, ряд примеров чего указывает в своей статье Н.Кауфман. Важно, что сходство наблюдается на разных уровнях ритмической организации, что позволяет говорить о системности.

Так, определенное соответствие имеется в двуслоговых ритмических группах–ячейках, составляющих основу чувашской и болгарской песенной ритмики. Для обеих культур типичны ямбические формы таких групп (т.е. сочетания в них краткой и долгой слоги). Болгарскую ритмику отличает большая дробность долготных соотношений в группах с пропорциями 1:2, 2:3, 3:4, 2:5, 3:5:

Но пропорция эта может колебаться: болгарский певец "поет то в такте 5/16, то в такте 3/8 или 2/4. Это явление мы констатировали повсюду в стране", пишет Н.Кауфман, отмечая, что подобное явление описано и в чувашской музыке<sup>20</sup>. Иначе говоря, все приведенные ритмические соотношения являются вариантами основной ямбической пропорции 1:2, богато представленной и у чувашей. Поэтому появляется основание сопоставить по ритму несколько отличающиеся в деталях чувашскую (а) и болгарскую (б) мелодии; они близки по форме и даже, частично, по интонации (см. пример 5).

Пример 5. Источники: а) *Максимов С.М.* Чувашские народные песни. М., 1964. № 136; б) *Стоин В.* Българската народна музика. Метрика и ритмика. София, 1927. № 43.

The image shows a musical score for two parts, (a) and (б). Part (a) is in 2/4 time with a tempo marking of 69. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Chuvash: "Ты-тәр çу-са çак-рәм хё-вел пит-ти-не, Вой-во-до, вой-во-до, вой-во-до, вой-во-до". Part (б) is in 5/16 time with a tempo marking of 84. It also consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Bulgarian: "Хё-вел çү-ле ка-рём, па-ян ти-пес çук. Ин-ке ин-се ю-лать, ы-ран ку-рас çук. По-сь-брал вой-во-да мла-ди жьт-ва-ри-ци." The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Переводы: а) Выстирала платок, повесила на солнышко.  
Солнце ушло высоко, сегодня не высохнет.  
б) Воевода, воевода, воевода, воевода,  
Собрал воевода молодых жнецов.

Следующий уровень ритмической организации — комбинации ритмических групп. Для чувашской музыки весьма характерны многообразные сочетания из различных по протяженности ритмоячеек. Сравнивая обе культуры, Н.Кауфман делает вывод, что "смешанные такты в чувашской музыке в большой степени напоминают соответствующее явление в нашем музыкальном фольклоре... Это разнообразие неравнодольных размеров в чувашской песне показывает несомненную близость к нашей народной музыке". Сказанное можно проиллюстрировать чувашским (а) и болгарским (б) напевами в семидольном ритме, который болгары называют "черкезко хоро"; у чувашей он также достаточно типичен (см. пример 6). Интонационные различия здесь связаны в основном с транспозицией в чувашской песне, не встречающейся, как уже говорилось, у болгар.

Пример 6. Источники: а) *Максимов С.М.* Чувашские народные песни. М., 1964. № 165; б) *Стоин В.* Българската народна музика. Метрика и ритмика. София, 1927. № 6.

а

Кё-тём ка-рём, ай, вёр-ма-на,

б

Сту-пя Не-да-на дьс-ка-та,

а

Ху-ра вак-ша, ай, тёл-пул-тём:

б

Сту-пя Не-да-на дьс-ка-та.

а

Ху-ра вак-ша, ай, ти-рён-чен

б

Тра-ла ла ла ла, жм, жм, жм, жм,

а

Ху-ра кал-пак, ай, фё-лет-рём.

б

Тра-ла ла ла, ю ю ю ю.

Переводы: а) Вошел я, ай, в темный лес,  
Черную белку, ай, встретил;

- Из шкурки, ай, черной белки  
Черную шапку, ай, сшил.  
б) Ударила Неда по доске.  
Трала лалала...

Наконец (третий уровень, на котором можно говорить о ритмо-структурной организации), обращает на себя внимание также сходство типичных как для чувашского, так и для болгарского фольклора форм мелостроки: четырехячейковой семи-восьмислоговой (пример 6 и трех-шестиячейковой пяти-шестислоговой (пример 5). Следует отметить также наличие в обеих культурах асимметрично цезурованного силлабического стиха: у чувашей это многослоговая (7[6]+4[3]) строка "анатри", у болгар – строка 5+3, реже 6+4, 7+3 слогов. Эти формы устойчиво повторяются в обрядовых жанрах как у чувашей, так и у болгар.

Иные формы ритмической организации, весьма далекие от болгарских, встречаем у венгров. Но в сопоставлении с *чувашской* системой мы видим также многоуровневые параллели. Довольно подробно рассматривая ладоинтонационные чувашско-венгерские соответствия, проблеме ритмических соответствий венгерские исследователи почти не уделяют внимания. Особые "ритмические трудности" (так характеризовал Золтан Кодай ритмический строй чувашской народной песни), несомненно, кажутся им не близкими венгерской музыке, не воспринятыми ею. Действительно, рядом с прихотливыми нерегулярного строения чувашскими ритмами большинство венгерских представляется более четко организованными по законам регулярной акцентности, легко "вкладываемыми" в новоевропейскую тактовую систему. Но природа венгерской ритмики, как отмечают исследователи, иная. Фигуры вида

в общей теории музыки называют "венгерским ритмом". Указывая специфические — на фоне европейской системы — черты, возводят их происхождение непосредственно к архаическим культурам азиатских племен<sup>21</sup>. Выйдя когда-то из Азии, как древние мадьяры, так и древние чуваша развивали ритмические системы своих песен, оставаясь на одной и той же "азиатской" основе<sup>22</sup>. У чувашей эти же ямбические фигуры чаще предстают в иных конкретных формах, еще более далеких от регулярности:

Обилие таких фигур как в чувашских, так и в старинных венгерских крестьянских напевах говорит о глубокой органичности их для музыкального мышления народных певцов обеих культур. Особо

характерны такие "ямбизмы" в кадансовых оборотах, наиболее важных точках, концентрирующих в себе энергию интонационных сопряжений мелодий. В чувашских песнях музыковеды всегда обращают внимание на пятидольный каданс, состоящий из короткой и двух долгих слогов  $\cup \text{ — —}$  (см. в примере 7а, данный напев демонстрирует несомненную любовь певцов к таким кадансам, многократно повторяемым в разных высотных позициях; каждый раз в нашем примере они обведены овалом).

Пример 7а. Источник: Чувашские народные песни. Чебоксары, 1969. № 47.

2.10а. Федоров 1969.47.

Музыкальный пример 7а. Пять нотных строк. Первая строка:  $\cup \text{ — —}$  (обведено овалом). Вторая строка:  $\cup \text{ — —}$  (обведено овалом). Третья строка:  $\cup \text{ — —}$  (обведено овалом). Четвертая строка:  $\cup \text{ — —}$  (обведено овалом). Пятая строка:  $\cup \text{ — —}$  (обведено овалом).

Чувашские слова:  $\text{ҫи}_\text{—} \text{чӗ}_\text{—} \text{по}_\text{—} \text{шӑт}$   $\text{ҫӑ}_\text{—} \text{па}_\text{—} \text{ти},$   $\text{ҫи}_\text{—} \text{чӗ}_\text{—} \text{по}_\text{—} \text{шӑт}$   $\text{ҫӑ}_\text{—} \text{па}_\text{—} \text{ти},$   
 $\text{ҫӑ}_\text{—} \text{па}_\text{—} \text{ти},$   $\text{ҫӑ}_\text{—} \text{па}_\text{—} \text{ти}$

Русские слова:  $\text{Пос}_\text{—} \text{ма}$   $\text{май}_\text{—} \text{не}$   $\text{пӗл}_\text{—} \text{ме}_\text{—} \text{рӗ}$   $\text{поль},$   $\text{Пос}_\text{—} \text{ма}$   $\text{май}_\text{—} \text{не}$   $\text{пӗл}_\text{—} \text{ме}_\text{—} \text{рӗ}$   $\text{поль}.$

Перевод: Семилычные лапти,  
 Семилычные лапти, лапти, лапти —  
 Ходить же в таких не научился, наверно,  
 Ходить же в них не научился, наверно,

В венгерских песнях этот каданс "вписывается" в регулярную акцентную структуру, вследствие чего протяженность долгих слогов приспособливается к иному ритмическому контексту и поэтому варьируется. Это может быть, например, несколько видоизмененная фигура  $\cup \text{ — —}$  в четырехчетвертном такте (см. в примере 7б):

Пример 7б. Источник: Ungarische Volksliedtipen. I. Herausgegeben von P.Jardanyi. Budapest, 1964. S. 189.

07 b.

Poco rubato

Музыкальный пример 7б. Пять нотных строк. Первая строка:  $\cup \text{ — —}$  (обведено овалом). Вторая строка:  $\cup \text{ — —}$  (обведено овалом). Третья строка:  $\cup \text{ — —}$  (обведено овалом). Четвертая строка:  $\cup \text{ — —}$  (обведено овалом). Пятая строка:  $\cup \text{ — —}$  (обведено овалом).

Hungarian lyrics:  $\text{Hej}, \text{ha}_\text{—} \text{lá}_\text{—} \text{szok}, \text{ha}_\text{—} \text{lás}_\text{—} \text{szok}, \text{Mer}_\text{—} \text{re}$   $\text{mén}$   $\text{a}$   $\text{há}_\text{—} \text{ló}_\text{—} \text{tok?}$   
 $\text{Tö}_\text{—} \text{rök}_\text{—} \text{ka}_\text{—} \text{ni}_\text{—} \text{zsa}$   $\text{fe}_\text{—} \text{lé},$   $\text{U}_\text{—} \text{szí}$   $\text{a}$   $\text{víz}$   $\text{le}_\text{—} \text{fe}_\text{—} \text{lé}.$

Перевод: — Эй, рыбаки, рыбаки,  
 Куда плывет ваш корабль?  
 — В сторону Терекканижа,  
 Несет вода его вниз.

Часто встречается и вариант этого каданса с укороченной заключительной слогонотой  $\cup - \cup$ . Таким способом он "вписывается" в двухчетвертной такт (пример 14в):

Пример 7в. Источник: Ungarische Volksliedtipen. I. Herausgegeben von P.Jardanyi. Budapest, 1964. S. 64.

7 с. Ярдани 1964:64

Duny\_hám ,pár\_nám de kor-ta, Ki\_ma\_rad\_tam a-ló-la.  
 Még\_ad\_ja Is\_ten va-la-ha, Pá\_ros\_tul fek\_szünk a-lat-ta.

Перевод: Мое пуховое одеяло короткое —  
 Не уместился под ним.  
 Если Бог даст, когда-нибудь  
 Мы вдвоем ляжем под ним.

Есть и в венгерском фольклоре и асимметрично цезурованная многослоговая форма. Указывается, например, на соответствие чувашского многосложника и венгерских песен со слоговой схемой 8+5 или 8+6. Образцы соответствующих этой форме песен подобраны в статье К.Пакши<sup>23</sup>. Воспроизводим их в примере 8:

Пример 8. Источники: а) чувашская песня из сборника Викар 1979:43; *Vikár L., Bereczki G. Chuvash folksongs. Budapest, 1979*: б) и в) венгерские песни из разных сборников.

08 а) Викар 1979.43 в) и в) венг. песни из разных св.

а) Еп\_ ле кил\_тёр, та\_ ван\_ сем, еп\_ ле сит\_ рёр?

б) K1\_ me\_ nék\_ én kűs\_ ker\_ tem\_ be vi\_ rá\_ gom\_ néz\_ ni, ә

с) Та\_ lán\_ quён\_ ге га\_ lam\_ bom\_ nak, U1\_ rá\_ gom, vi\_ rá\_ gom,

а) Еп\_ ле ю\_ хәм\_ шы\_ ва\_ та пут\_ ма\_ рёр,

б) K1\_ me\_ nék\_ én kűs\_ ker\_ tem\_ be vi\_ rá\_ gom\_ néz\_ ni.

с) Та\_ lán\_ quён\_ ге га\_ lam\_ bom\_ nak, U1\_ rá\_ gom, vi\_ rá\_ gom.

а) Еп\_ ле ю\_ хәм\_ шы\_ ва\_ та пут\_ ма\_ рёр?

- Переводы: а) Как же приехали родные, как же добрались?  
 Как же текущую реку преодолели? (2 раза)  
 б) Выхожу я в свой маленький сад взглянуть на мой цветок... (2 раза)  
 с) Возможно слабому моему голубку, мой цветок, мой цветок... (2

раза)

\*\*\*

Изложенное в настоящей статье — не что иное, как реконструкция этапов развития музыки, тысячелетиями бытовавшей устно. Звучание ее не фиксировалось до XIX столетия. Тем не менее, в современной науке существуют косвенные методы и источники, позволяющие в определенной степени "окунуться" вглубь истории.

Так, более чем тысячелетняя "глубина памяти" устного творчества чувашского народа подтверждается исследованиями этномузыкальных параллелей между чувашской и дунайско-болгарской, чувашской и венгерской народной музыками. Параллели прослеживаются системно в обрядово-жанровых, ладоинтонационных, ритмоструктурных системах песенного фольклора чувашей и дунайских болгар, чувашей и венгров. Теоретическое изучение чувашской фольклорной системы приводит к выводу о существовании в ней архаики двух видов и, в частности, о хорошей сохранности пласта высокоцивилизованной архаики. Такие ее существенные свойства как

глубокая структурированность и рациональная организованность, указывают на генетические связи со *вторым стадийным типом* развития музыки — согласно историко-типологической концепции, развиваемой отечественной наукой<sup>24</sup>.

<sup>1</sup> Филатов С., Щипков А. Язычество. Рождение или возрождение? // Дружба народов. 1994. N 11-12. С.176.

<sup>2</sup> Тихомиров М.Н. Российское государство XV-XVII веков. М., 1973. С.91.

<sup>3</sup> Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. М., 1988. С.5.

<sup>4</sup> Именно о нем, в связи с изучением ладоинтонационных процессов, говорится у Э.Е.Алексеева: "...Если поверхностные пласты культуры являют весьма совершенные результаты этих процессов, то одновременно в глубинных слоях подспудно протекают и все их предшествующие этапы, включая и самые ранние". — Алексеев Э.Е. Ранне-фольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М., 1986.С.49.

<sup>5</sup> См.: Гарин-Михайловский Н.Г. Несколько лет в деревне: Очерки, драма. Чебоксары, 1980. С.212; Вызго-Иванова И.М., Иванов-Ехвет А.И. Еще раз об истоках "Князя Игоря" // Советская музыка. 1982. № 4. С. 89–95.

<sup>6</sup> Кодай З. Избранные статьи. М., 1982. С. 275 [курсив мой. — М.К.].

<sup>7</sup> Об этом слове венгерский исследователь говорит: "Чувашский, тюрко-болгарский характер глагола *ir* не подлежит никакому сомнению (согласную *r* в общетюркском произносят *z*). Ср.: в чувашском *ёыр*, в османском, куманском, крымском, казанском, башкирском *яз* и т.д.". — Юхас П. Тюрко-българи и маджари. Влияние на тюрко-българската култура върху маджарите / Пер. от унгарски език. София, 1985. С. 262.

<sup>8</sup> Рыбаков С.Г. Музыка и песни уральских мусульман. СПб., 1897. С. 8.

<sup>9</sup> Чуваши: Этнографические исследования. Ч.1. Чебоксары, 1956. С.77.

<sup>10</sup> Кодай З. Указ. соч. С. 275.

<sup>11</sup> Павлов Ф.П. Собрание сочинений в 2-х томах. Т.2. Чебоксары, 1971. С.259–261.

<sup>12</sup> Там же, с.249. Это не противоречит данным, что шлемовидные гусли зафиксированы в виде изображений в древнерусских источниках уже в XIV в. Гипотеза Ф.П.Павлова не менее правдоподобна, чем высказанное А.С.Фаминцыным предположение — что русские заимствовали гусли из Византии (так наз. псалтериум). Во всяком случае, известно, что "гусли своя" бытовали и в Казанском ханстве. (См.: Казанская история. М., Л.: АН СССР, 1954. С.149.)

<sup>13</sup> Сефтерски Р. Старинният народен музикален инструмент "Булгария" или "Tanbur Vulghary" // Известия на Института за музика. Т.XV. София, 1970. С. 210.

<sup>14</sup> Дончев С. Към вопроса за произхода и най-ранната поява на струнните лъкови инструменти в Европа // Музикални хоризонти. Бюлетин. 1984. N 3. С.102-158. [Издан рус. перевод: Дончев С.Г. К вопросу о происхождении струнных смычковых инструментов и наиболее раннем появлении их в Европе // Вопросы истории и теории искусств. Чебоксары, 1992. С.40-67.]

<sup>15</sup> Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. М., 1966. С.44.

<sup>16</sup> Vikár L., Bereczki G. Cheremis folksongs. Budapest, 1971. P. 21.

<sup>17</sup> Кодай З. Венгерская народная музыка. Будапешт, 1961. С.50.

<sup>18</sup> Там же, с. 28.

<sup>19</sup> По данным историков, контакты тюркоязычных предков чувашей с древнеиранскими культурами не прерывались на протяжении многих столетий, начиная по крайней мере с III–II вв. до н.э. в составе хунну (гуннов), затем со II–III вв. н.э. на Северном Кавказе; кстати и в Поволжье с древних времен обитали ираноязычные племена. Следы этих взаимодействий культур многообразны, их находят в археологическом, этнографическом, антропологическом, лингвистическом материалах, в народных верованиях, ми-

---

фологии. Нет сомнения, что и в самом сложении чувашского этноса определенную роль сыграли ираноязычные компоненты.

<sup>20</sup> *Кауфман Н.* Чувашская и болгарская народная музыка // Чувашское искусство. Чебоксары, 1971. Вып. 1. С. 122-144. С. 129.

<sup>21</sup> *Андреев А.* К истории европейской музыкальной интонационности: Введение и часть первая. М.: Музыка, 1996. С. 154, 157.

<sup>22</sup> Сегодня мы определяем эту основу как *квантитативная*. Золтан Кодай обратил внимание на предпосылки квантитативности венгерской народной поэзии в строе языка, сравнивая с античной квантитативной метрикой. "...Греко-римские поэтические формы, – говорил он, – стоят еще ближе к природе венгерского языка..." (цит. по *Эсе Л.* Золтан Кодай: День за днем / Пер. с венг. Г.С. Лейбутина. М.: Музыка, 1980. С. 56). Ему, конечно, не было известно аналогичное высказывание Гурия Комиссарова о свойствах чувашского языка, позволяющих называть чувашские стихи, как и античные, "метрическими" (*Комиссаров Г.И.* Чуваши Казанского Заволжья // Известия ОАИЭ. Т. XXVII. Вып. 5. Казань, 1911. С. 397).

<sup>23</sup> *Paksa K.* Pentatonic Melodies with a Narrow Range in Hungarian and Chuwash Folk Music // *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 26, 1984. P. 162.

<sup>24</sup> *Мазель Л.А.* О природе и средствах музыки: Теоретический очерк. М.: Музыка, 1983.