

К 85.31

К 64

188-а

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

На правах рукописи

КОНДРАТЬЕВ Михаил Григорьевич

**ЧУВАШСКАЯ НАРОДНАЯ
МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА
И ЕЕ ИНОНАЦИОНАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ**

Специальность 17 00 02 - музыкальное искусство

Научный доклад
на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Москва - 1995

Работа выполнена в отделе искусств
Чувашского государственного института
гуманитарных наук

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения Г.Л.ГОЛОВИНСКИЙ

доктор искусствоведения В.Н.ХОЛОПОВА

доктор исторических наук А.К.САЛМИН

Ведущая организация – Казанская государственная
консерватория

Защита состоится 25 мая 1995 г. в 14
часов на заседании диссертационного Совета Д 092.10.03
при Государственном институте искусствознания Министер-
ства культуры Российской Федерации (103009, Москва, Ко-
зицкий пер., 5).

С опубликованными работами и научным докладом можно
ознакомиться в библиотеке Государственного института ис-
кусствознания.

Научный доклад разослан 20 апреля 1995 г.

Ученый секретарь
Диссертационного совета
кандидат искусствоведения

А.В. Лебедева-Емедина

А.В.Лебедева-Емедина

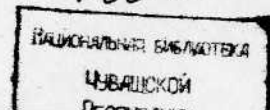
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

АКТУАЛЬНОСТЬ ТЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ. Традиционное фольклорно-музыкальное искусство – одна из определяюще важных, но недостаточно изученных областей духовной культуры чувашского народа. Прекрасное, древнее по происхождению, оно существует в Европейской части России в конце XX столетия в качестве постепенно угасающего, но еще вполне жизнеспособного феномена народного быта и обрядов. Как прямо, так и опосредованно (через творчество композиторов) оно включается и в сферу современного искусства. Углубленное познание его должно поддержать традиционные формы народного искусства в губительных для него условиях все усиливающейся урбанизации, а также обеспечить преемственность национального начала в профессиональном искусстве. Выявление системной организации, ее определение и описание в той или иной музыкальной культуре (другими словами – создание теории) – жизненно важный вопрос познания основ, сущности феномена национальной, в нашем случае чувашской, музыкальной культуры.

Сказанным определяется принципиальная актуальность темы предлагаемого исследования как с точки зрения развития отдельно взятой культуры чувашского народа – одного из достаточно крупных этносов России¹, обладающего значительной по глубине историей, самобытностью культурных

¹ По определению акад. М.Н.Тихомирова, "первого крупнейшего по численности народа, присоединившегося к России в середине XVI в." (Тихомиров М.Н. Российское государство XV–XVII веков. М., 1973. С.91), в XVIII в. находившегося на шестом месте среди народов тогдашней империи, сегодня же в России занимающему четвертое.

188-а



к 85. 313 (0) 404, 022

традиций, так и с точки зрения развития общетеоретического музыкознания, призванного отражать все многообразие свойств музыкального искусства.

Условия для появления теории чувашской музыки созрели. *Во-первых*, собран и стал доступен исследователям материал — в объеме и с полнотой, позволяющими осуществить описание как эмпирического, так и теоретического характера. Согласно объективной внешней оценке, в чувашской фольклористике "в целом... по объему материала и числу публикаций собранное стоит выше среднего уровня"². *Во-вторых*, материал этот исследован во многих отношениях несколькими поколениями специалистов. Среди них В.А.Мошков, С.М.Максимов, Ф.П.Павлов, Ю.А.Илюхин. Только в 70-80-х годах, кроме автора³, проявили себя публикацией новых материалов и ценными обобщениями Л.Викар, К.Пакша (Будапешт), А.А.Осипов (Чебоксары). До настоящего времени предпринималось также несколько попыток целостного описания чувашской народной музыкально-поэтической системы⁴. В этих книгах свойства национальной музыкальной системы рассматривались вне историко-генетического и регионально-типологического (учитывающегося только Викаром) контекстов. Описание опиралось на фрагментарно соб-

² Vikár L., Bereczki G. Chuvash folksongs. Budapest, 1979. P. 21.

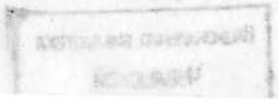
³ Опубликовавшего по заявленной теме около сорока научных работ суммарным объемом около 50 печ.листов (не считая объема трех составленных им же фольклорных сборников).

⁴ См.: Максимов С.М. Чувашская народная песня: Опыт исследования/Ред. В.М.Беляева // Максимов С.М. Чувашские народные песни. М., 1964. С.9-82; Илюхин Ю.А. Музыкальная культура Чувашии: Чувашская народная музыка. Чебоксары, 1961. 80 с.; по объему не уступает и исследовательский очерк о чувашской народной музыке, помещенный в кн.: Vikár L., Bereczki G. Op. cit. P.7-96.

ранный материал. Теоретический уровень описаний также снижался применением готовых понятий и методов, заимствуемых некритически у общей теории музыки, — для теории же как формы научного знания существенен адекватный свойствам материала методический и понятийный аппарат, формируемый в процессе ее построения. *В-третьих*, сама отечественная теория музыки в последние десятилетия с большим вниманием стала относиться к типологии музыкальных систем, расширяя базу для обобщений, в том числе и за счет изучения музыки устной традиции.

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ. В работе поставлены задачи: используя богатый музыкально-фольклорный чувашский материал, выявляя параллели в других культурах, *во-первых*, вскрыть системность организации музыкально-поэтических структур чувашской народной песни. Для этого предстояло прежде всего выявить и, по возможности, заполнить лакуны в материале (который собирался автором в экспедициях, изучался в публикациях, архивах), а также пробелы в теоретических описаниях чувашской народной музыки. Не менее важной представляется и вторая часть задачи — ввести чувашскую народную музыкально-поэтическую систему в круг понятий, уже разработанных в теории, при необходимости развивая их применительно к чувашскому материалу. *Во-вторых*, показать, что чувашская народная музыкально-поэтическая система связана с огромными тысячелетними пластами искусства, представляет собой явление в исторической жизни не только одного народа. Будучи по происхождению одной из ветвей древней восточной музыкально-поэтической традиции, в последние несколько веков она развивается в лоне европейской цивилизации в ее российском преломлении и ныне выступает как часть современной евроазиатской культуры. Степень исследованности традиционной чувашской музыкальной культуры позволяет подойти к проблеме реконструкции музыкальной истории народа.

ОБЪЕКТ, МАТЕРИАЛ, ГРАНИЦЫ ИССЛЕДОВАНИЯ. Изве-



тно, что фольклор — часть культуры, наиболее концентрированно выражающая национально-особенные черты художественного мышления. По сравнению с профессиональным композиторским творчеством, "здесь его [национального.—М.К.] проявления первичны... абсолютны"⁵. Система художественных средств чувашской народной песни на современном этапе становления чувашского национального музыкального искусства (в том числе профессионального) остается ядром практически всей его художественной системы. В устной же фольклорной традиции чувашей песня единодушно признается одной из главнейших и богатейших областей национальной культуры, репрезентирующих ее духовность. Выводы и обобщения настоящей работы строятся на основе детального анализа свыше 2000 опубликованных (в том числе 500 — автором) чувашских напевов, не менее 10000 рукописных записей и фонограмм, хранящихся в Научном архиве Чувашского гуманитарного института (в том числе несколько тысяч записей осуществлены автором). Инонациональные параллели изучались в основном путем анализа научных публикаций татарского, марийского, удмуртского, башкирского, русского, мордовского материалов (в общей сложности содержащих несколько тысяч напевов), корректируясь слуховым опытом при прослушивании записей и непосредственном общении с фольклорными исполнителями.

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ. Отталкиваясь от эмпирического знания (накопленного в полевой-экспедиционной, транскрипционной и эдиционной практике) и стремясь к фронтальному охвату всей совокупности доступного материала (в частности, этот метод находит применение в комментариях к опубликованным автором песням), автор переходит от первичного описания к типологическим обобщениям о повторяемости, распространенности, характерности тех или иных явлений в чувашском фольклоре с учетом обобщений, накопленных современными музыкальной

фольклористикой и теоретическим музыковедением. Типологические и теоретические определения не привносятся в чувашскую музыкальную систему извне, но вырабатываются в процессе анализа значительного по объему полевого, опубликованного и архивного материалов, в согласии со знаменитым призывом В.Ф.Одоевского извлекать теорию "из самих напевов как они есть". Это — индуктивный метод, на применении которого в фольклористике настаивал и В.Я.Пропп, предостерегавший исследователей от опоры на "представленные постулаты".

Не менее важными представляются также приемы и методы сравнительных исследований — большое место занимают экскурсии в соседние культуры на основе концептуальных разработок тех или иных сторон чувашской музыкальной системы и выявления родственных или сходных явлений.

НАУЧНАЯ НОВИЗНА ИССЛЕДОВАНИЯ. В представленной на защиту совокупности трудов описаны и классифицированы основные музыкально-поэтические, ладовые, ритмические, диалектные формы чувашской народной песни, многие из которых ранее не изучались, а некоторые не были известны; при этом в научный обиход чувашской фольклористики введены новые категории и существенные понятия (в том числе такие фундаментальные, как квантитативность, краткосюжетность, музыкальные стили, диалекты, а также более частные: южночувашский лад, форма "анатри"); чувашская музыкально-поэтическая система рассматривается в широком контексте инонациональных связей — как исторических, так и современных, что значительно углубляет представление об основном предмете; выдвинуты аргументы для историко-типологической классификации или диахронической периодизации основных компонентов рассматриваемой музыкальной системы.

Категория квантитативности (теоретически разработанная в отечественном музыкознании М.Г.Харлапом и В.Н.Холоповой) впервые положена в основу анализа ритмики функцио-

⁵ Головинский Г. Композитор и фольклор. М., 1981. С.14.

нирующей сегодня фольклорной культуры⁶. Свойства последней вынуждают пересмотреть несколько моментов в общих взглядах на квантитативность — как явление только профессионального творчества, как явление только внемузыкального (устно-литературного) порядка, как явление, самостоятельно не существующее в музыке Нового времени.

Работы автора охватывают широкий круг вопросов и позволяют выстроить целостную типологическую картину чувашской народной музыкально-поэтической системы. Таким образом, защищаемая работа представляет собой первое исследование, в котором чувашская народно-песенная культура рассматривается в теоретическом плане, многосторонне, с полнотой, возможной при сегодняшнем уровне знания.

АПРОБАЦИЯ И ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ РАБОТЫ. По теме исследования автор выступал с докладами на научно-теоретических конференциях и семинарах разного уровня (в том числе республиканских, региональных, всероссийских, всесоюзных и международных) в Чебоксарах (ежегодно), Таллине (1976, 1982, 1989), Москве (1980, 1983, 1984, 1989), Михайловграде (Болгария, 1985), Казани (1985, 1990, 1992), Йошкар-Оле (1985), Астрахани (1978, 1989), Алма-Ате (1989), а также читал лекции в Казанском институте культуры (1984), Ленинградской консерватории (1984, 1990), Казанской консерватории (циклы по 6 часов в 1985, 24 часа в 1994 г.).

Отдельные положения исследования используются при преподавании курсов "Музыкальная этнография" в Казанской государственной консерватории, "Песенные традиции Повол-

⁶ Типологическое определение и методика анализа ритма чувашских народных песен позволили распространить теоретическую концепцию квантитативности на музыкальные системы соседних народов — волжских татар, башкир, марийцев. Приоритет указания на квантитативность удмуртской ритмики принадлежит Е.В.Гиппиусу и З.В.Эвальд [об этом: 1:16-17].

жья" в Российской академии музыки им.Гнесиных⁷. Почти полностью на основе работ автора построен курс анализа народных песен на музыкально-педагогическом факультете Чувашского госпединститута им. И.Я.Яковлева по теме "Чувашская народная музыка", в Чебоксарском музыкальном училище.

СОСТАВ И СТРУКТУРА РАБОТЫ. В научном докладе в систематизированном виде представлены основные положения цикла музыковедческих работ о чувашской народной музыкально-поэтической системе, публиковавшегося автором в 1976-1994 гг. В цикл входят две монографии, глава коллективной монографии, другие научные публикации общим объемом 30 печ. листов. Каждая работа рассматривает один из пяти выделяемых автором аспектов (или его часть) темы. Изложены они в восьми разделах в виде целостного текста, сопровождаемого ссылками (указываются порядковый номер по списку публикаций автора и номера страниц). Во вводном разделе доклада обосновывается проблема теории национальной музыки. В заключении обобщаются результаты исследования в историко-типологическом контексте. Списки использованной автором литературы включают в себя свыше тысячи наименований источников по теории музыки, фольклористике, этнологии, лингвистике, истории.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

ВВЕДЕНИЕ: НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА КАК ПРЕДМЕТ НАУКИ. Любая культура (выделяемая стадийно, территориально, этнически-национально и т.д.), фольклорная или профессиональная — достигшая объема и уровня развития, при котором возможно ее определение как устойчивой и достаточно самостоятельной системы, имеет

⁷ См.: Сайдашева З.Н. [сост.] Музыкальная этнография: Программа для музыкальных вузов / Казанская консерватория. Казань, 1993; Ананичева Т., Суханова Л. Песенные традиции Поволжья. М.: Музыка, 1991.

все основания быть описанной теоретически. На высоких стадиях развития той или иной национальной культуры эти возможности закономерно реализуются в виде *теории национальной музыки*⁸. Примеры общеизвестны – начиная с древневосточных (скажем, китайской, индийской или арабской) или античных культур, имевших каждая свое теоретическое описание еще много веков назад. Для позднее формирующихся национальных музыкальных (композиторских, исполнительских) школ такая теория имеет значение самоопределения – выявления и обоснования исторически сложившейся оригинальной системы выразительных средств. Так, с XIX в. данными фольклористики обосновывалось представление о национальном стиле в русской культуре (труды А.Н.Серова, П.П.Сокальского). Но и в начале XX в. Б.В.Асафьев все еще ставил вопрос о необходимости "научного обоснования основ русской песни, ее отличия от песен других народностей и хода ее развития"⁹. Ближайшим ответом на него явилась книга А.Д.Кастальского "Особенности народно-русской музыкальной системы" (1923) и труды теоретического характера ряда более поздних и современных исследователей. Формировались теории национальной музыки и в культурах других народов Советского Союза – назовем как яркий пример армянскую (особенно в фундаментальном труде

⁸ Используем краткую формулировку К.В.Квитки, говорившего о значении "теории национальной музыки" для преодоления стереотипов "всепобеждающей современной [т.е. европейской, нивелирующей самобытные свойства фольклора.-М.К.] музыкальной теории и практики" (*Квитка К.В. Избранные труды. В 2-х т. М., 1973. Т.2. С.33*). Более точно следовало бы говорить не о музыке (понятие чрезмерно обобщенное), а о музыкальном искусстве (культуре) того или иного народа. Соответственно существующее понятие *теория музыки* должно уточняться определением *общая теория музыки*.

⁹ Асафьев Б.В. О народной музыке. Л., 1987. С.29.

Х.С.Кушнарева), азербайджанскую (У.Гаджибеков), белорусскую (В.И.Елатов), астонскую (Х.Тампере) и др.

Пройдя период становления, теория национальной музыки приобретает тенденцию к интеграции в систему понятий общей теории, а ее самостоятельное значение уменьшается.

В современной теории музыки разрабатываются понятия о ладовых, ритмических, звуковых и других системах, составляющих арсенал основных выразительных средств искусства музыки. В этих отношениях каждая исторически сложившаяся и устоявшаяся музыкальная культура имеет свои особенности, сформировавшиеся за период существования ее самой и культур, традиции которых она продолжает. Такие особенности образуют комплекс ее фундаментальных свойств и их отношений, совокупность всех частных систем, имеющую в целом *музыкальную систему* данной культуры.

Музыкальные системы бывают разных типов – устные или письменные, народные (фольклорные) или профессиональные. Их различия, кроме структурно-типологических, иногда имеют стадийный характер. Применительно к устным народно-песенным культурам, каковой является изучаемая нами чувашская, понятие музыкальной системы требует учета поэтико-структурного компонента, в результате чего оно должно определяться как *музыкально-поэтическая система*.

В любой культуре, имеющей за собой тысячелетия развития, система эта непременно многоуровневая: в свою очередь, она состоит из частных систем (подсистем) разного происхождения, иначе говоря, она сама *полисистемна* и *полистадиальна*.

Многообразие и самобытность национальных систем, все шире и глубже познаваемые современной наукой, приводят к положению, когда при анализе произведений народного музыкального творчества оказывается неудовлетворительной система понятий общей теории музыки, как она сложилась в современной практике, в теоретических исследованиях, отражена в энциклопедиях и учебниках и даже в более специализированной, казалось бы, музыкальной фольклористике

(в которой единая система теоретических понятий вообще не выработалась, поскольку разрабатывалась в каждой культуре до известной степени автономно).

Понятийный аппарат общей теории *неполон*. Например, ни в одном из существующих курсов анализа музыкальных произведений до сих пор не содержится сведений о хотя бы принципах квантитативной музыкальной ритмики. Мало разработаны как теоретические основы ангеми-tonно-пентатонической ладовой системы, так и ее проявления в конкретных культурах. В то же время для чувашской культуры данные категории и свойства являются фундаментальными, в связи с чем в работах автора их рассмотрение занимает особо важное место.

Ряд понятий общей теории и теории национальной музыки не совпадает по *объему*. Таковы, в частности, теории tonальных ладовых систем (мажора и минора), теории акцентно-тактовой ритмики, музыкальных форм, — в последнем случае из всех разделов учения о формах может быть использован только самый маленький — о строфических песенных формах (имеющих в фольклоре специфику, не отраженную в учебниках). Широко разрабатываемые в общей теории, для описания чувашской национальной музыкально-поэтической системы эти понятия применимы лишь в весьма ограниченной сфере анализа поздних пластов народной песни.

Наконец, они могут не совпадать по *содержанию*. В частности, понятия о формах, жанрах, песенной поэтике (сюжетике), разрабатываемые теорией музыки, фольклористикой различных национальных школ, без учета специфических свойств музыкально-поэтического материала (чувашского в нашем случае), мало применимы для его изучения. Одним из таковых выступает *жанр*, подход к которому существенно различается в зависимости от характера изучаемой музыкальной системы — письменно-профессионального или устно-фольклорного¹⁰. Но и в рамках изучения фольклора

¹⁰ См.: Головинский Г. Ук. соч. С.11.

понятие жанра трактуется неоднозначно. Оно может быть *фольклорным*, т.е. содержащимся в самом фольклорном сознании, или же *фольклористическим*, условным, привносимым исследователями¹¹. Если, скажем, фольклористы Татарстана активно обсуждают проблему жанровой классификации народной музыки, считая категорию жанра условной, то для исследователей чувашского фольклора проблема условности жанра малоактуальна в связи с относительно хорошей сохранностью его архаической жанровой структуры [см. 9:27-28]. Аналогичным образом разнится понятие о *музыкальных диалектах* в применении к чувашской и татарской фольклорным культурам [9:19-27]. В общей же теории оно вообще отсутствует.

В своей совокупности специфические свойства каждой отдельной культуры требуют соответствующих подходов. Поэтому для специального изучения чувашской (как и любой другой) музыкально-поэтической системы необходима разработка соответствующего методологического подхода, допускающая при необходимости и развитие, и корректировку общетеоретического понятийно-терминологического аппарата.

Подобную устойчивую, глубоко структурированную музыкально-поэтическую систему мы видим и в чувашской культуре, выработавшей совокупность выразительных средств, достигшую объема и уровня развития, при котором возможно ее теоретическое описание как самостоятельной системы. Она содержит в себе и архаику (как стадияльно раннюю, первичную, так и высокоразвитую — представляющую собой как бы осколок культуры ушедших цивилизаций, пласт, входящий к периодам до формирования современного чувашского этноса, сохранившийся в структуре системы, но потерявший свою родословную в перипетиях тысячелетней истории), и стадияльно более поздние свойства. Многообра-

¹¹ См.: Зелцовский И. К теории жанра в фольклоре // Сов. музыка. 1983. № 4. С.61.

зие внутренних связей требует рассмотрения ее в различных аспектах, выделяющих те или иные внутренние членения всей совокупности составных элементов [впервые сформулировано в статьях 7:127 и 17:31,37].

Первый естественно существующий в самом фольклорном сознании и учитывавшийся уже первыми собирателями чувашского фольклора аспект чувашской народной музыкально-поэтической системы — жанровый. Жанровые членения — весьма существенное свойство, присущее любой народной музыкально-поэтической системе. Оно отражается в структурных и стилевых особенностях произведений (последние не могут получить полного описания без учета жанровой специфики). *Во-вторых*, это стилевое разделение, введенное автором в чувашскую музыкальную фольклористику [впервые: 5:64]. Понятие стиля столь же фундаментально, но уже с точки зрения общей теории. Оно обобщенно описывает естественно складывающиеся сочетания определенных свойств музыкально-поэтической системы в связи с определенными формами бытования музыки — жанрами, диалектами. *Третий* аспект, широко разрабатываемый в любой теории, — типология структур, в т.ч. ладоинтонационных, ритмических, композиционных (музыкальные формы), некоторые из них выявлены автором. Здесь же находит свое место и впервые учитываемая в чувашской музыкальной фольклористике типология сюжетосложения [2:5-18], так же связанная с жанрами и стилями. Музыкальная диалектология, явление весьма существенное и специфическое для чувашской устной музыкальной культуры, до сих пор почти не изучавшееся [впервые: 5], составляет *четвертый* аспект рассмотрения чувашской народной музыкально-поэтической системы. *В-пятых*, в особом свете предстает национальная музыкально-поэтическая система, впервые в таком объеме рассматриваемая в контексте инонационального окружения — как часть Волго-Уральской региональной [см. 2, 8, 9, 10, 12, 16, 18] и, еще шире, вплоть до евроазиатской [см. выводы в книгах 1, 2, 3] культурных традиций.

Перечень аспектов изучения чувашской системы может быть продолжен при накоплении новых данных. Так, требуют изучения национальный "звукоидеал" (включающий в себя тембровые характеристики, манеру народного пения), гетерофоническая вертикаль чувашской монодии. Особые области — структурно-стилевые параметры инструментальной музыки, конструктивные свойства народных музыкальных инструментов, их история.

I. ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ. Жанр — одна из главнейших характеристик народной (фольклорной) музыкально-поэтической системы, связывающая ее с исторически складывающимися условиями бытования (местом, временем, традициями), определяющая как содержание, так и форму произведений народного творчества. Жанровая структура фольклора отражает существенные типологические различия культур — поскольку она опирается на всю этнокультурную систему.

Наиболее развитой и оформившийся интонационно, количественно богатый род творчества может стать своеобразным репрезентантом народной культуры, определяться как ее *золотой фонд, классика*. Вспомним знаменитые эпосы "Манас" или "Олонхо", осеняющие собой всю музыкально-поэтическую традицию киргизов или саха-якутов. Таковыми же по значимости для своих национальных культур представляются необрядовые (не приуроченные к обрядам) лирические песни казанских татар или русских. Для чувашской музыкальной культуры, какой мы ее видим в XIX—XX веках, подобным репрезентантом выступает *песня и пение* вообще. При этом жанровая принадлежность песен обычно хорошо осознается самими носителями фольклора. Обычные традиционные песни не имеют индивидуальных названий, но именуются "салтак юрри", "хёрсум юрри", "вайя юрри" ("рекрутская", "песня подружек невесты", "игровая") и т.п. Таким образом, подробная фольклорная жанровая рубрикация заложена (и сохранена) в самой чувашской народной культуре, что видно уже по ранним публикациям [как особенность чувашской фольклорной системы рассмотрено в рабо-

тах 3:259-261, 9:28-29].

1.1. Разные народы создают музыкально-фольклорные традиции с разным соотношением (степенью развитости или сохранности) вокальной и инструментальной музыки. Сведений о последней у чувашей в этнографической литературе XVIII–XIX веков достаточно много. В реальном музыкальном быту XX века исконные традиции инструментализма оказались менее устойчивыми по сравнению с пением. Они не исчезли, но подверглись значительной эрозии и трансформации. Архаические типы музыкальных инструментов – такие, как *шăпăр* и *сăрнай* (волынки двух разновидностей), *кĕсле* (трапециевидные гусли), *сĕрпе кунăс* (гудок, совр. скрипка), – оказались вытеснены позднейшими гармоникой *кармун*, или *хуткунăс*, и балалайкой *тăмра*, весьма популярными в современном быту.

Вокальная же музыка сохранила свои позиции в культуре. Наиболее традиционной ее формой является ансамблевое пение, что объясняется приуроченностью песен к общинным или семейным, т.е. коллективным, обрядам чувашских песен, относящихся к классическому слою чувашского фольклора. Этим чувашская песенность отлична от ближайших тюркоязычных культур – татарской и башкирской, культивирующих сольное пение, наиболее репрезентатное для них [7:125].

1.2. Различаются также культуры по "удельному весу" лирики (как обрядовой, так и внеобрядовой) и эпоса. Эпические песнопения как музыкальное явление на доступном обозрению этапе в чувашской культуре отсутствуют¹². Зато

¹² К эпическим жанрам чувашские филологи относят, кроме прозы, исторические песни и баллады *пейĕтсем*. Однако с точки зрения музыки эти виды песен жанрово не выделяются: первые почти не записывались, единичные же примеры сливаются с музыкой песен традиционного стиля, вторые музыкально не отличаются от песен неприуроченной лирики нового стиля.

особо развита обрядовая лирика. В отличие от этого у некоторых родственных и соседних народов музыкально-эпические традиции занимают весьма заметное место в национальной культуре. Так, важную окраску своим культурам придают татарские *баиты*, башкирские *кубаиры*, мордовские повествовательные *кувака морот*; в то же время обрядовые песнопения у них представлены несравненно меньшим числом разновидностей.

1.3. Как и у любого другого сельскохозяйственного народа, у чувашей выделяются два основных празднично-обрядовых цикла: календарный и семейно-бытовой. Приуроченные к праздникам и обрядам виды песен составляют основу чувашской жанровой системы и входят в основной корпус материала, публикуемого в музыкально-фольклорных сборниках [например, 4, 20, 21].

1.4. Песни неприуроченных жанров не образуют цикла и не имеют музыкально-стилевого единства. Часть их выделялась из обрядовых видов песен, сохранив традиционный стилевой комплекс. Таковы *хана*, *ёскĕ юррисем* (гостевые, застольные песни), некоторые из *сĕнĕ сĕре каякансен юррисем* (песен переселенцев), *ташă такмакĕсем* (плясовые припевки) и т.д. Другая часть песен неприуроченных жанров несет стилевой отпечаток "интернационализированной" музыкальной среды, иногда являясь вариантами песен, широко известных в русской культуре. Это *пейĕтсем* (баллады, частично), *юрату*, *сапăрăксен*, *урам юррисем* (любовные, молодежные, уличные песни), *ташă такмакĕсем* (плясовые припевки, некоторые). "Номенклатура" видов чувашских песен подробно раскрывается в указателях народной жанровой терминологии [4:332, 21:164-165].

2. СТИЛЕВОЙ АСПЕКТ. Понятие стиля обобщает жанровые и структурные (в т.ч. ладоинтонационные, ритмические, композиционные) свойства чувашской песни, подразумевая их сочетания в устойчивые комплексы. В чувашской народной музыке автор выделяет два основных стиля, называя их *традиционным* и *новым* [7:129-138, 17:37]. Есть также не-

большое количество примеров, не вписывающихся в эти комплексы.

2.1. Традиционный стиль в чувашской музыкально-поэтической системе [основные признаки: 7:129-137] должен быть признан средоточием ее наиболее самобытных свойств, важнейших типологических характеристик. Это связано с тем, что песни традиционного музыкально-поэтического стиля образуют ядро всей чувашской национальной музыкальной культуры, ее классический слой. Описание структурно-типологических черт этого стиля составляет основное содержание исследований автора. Представителями этого стиля являются песни приуроченных к календарным или семейно-бытовым обрядам жанров. Наряду с ними этот же стиль характеризует большинство гостевых-застольных *хана-ёске юррисем* и других лирических неприуроченных песен старого слоя (восходящего к обрядовому). Весьма важная сторона чувашской музыкально-поэтической системы — диалектные различия — наблюдаются только в песнях традиционного стиля.

Часть весенних хороводных *уав-вайя юррисем* выделяется среди песен традиционного стиля как особый стилизованный комплекс. Он не менее архаичен, но, по-видимому, имеет другие генетические связи. В частности, его выделяют образцы необычайно (по сравнению с другими жанрами) медленного темпа, преимущественно гемитонно-диатонические лады, терцовое многоголосие (контрастирующее традиционной гетерофонической тканью), парно-периодическая композиция, полная исключительность формы "анатри" [впервые данный комплекс охарактеризован в статье 5:58,64].

В чувашской традиционной музыкально-поэтической системе наблюдаются два рода (уровня) *формульности*. Первый, более общего характера, обусловлен наличием в песнях традиционного стиля *типовых* ладоинтонационных, ритмических и строфических моделей. Допустимые пределы их варьирования (естественного для любой устной культуры) ограничиваются типичными структурами ладов, ритмов,

форм. Таковы, в частности, музыкально-поэтические формы "такмак" и "анатри" [описаны в статьях: 6, 14, 15]. В чувашской устной традиции всегда отмечалась высокая степень устойчивости, повторяемости напевов. Нарушение меры, проявление большей, чем обычно, импровизационной свободы является признаком выхода за рамки традиционного стилизованный комплекса. Для второго, как бы высшего, рода формульности характерно наличие *индивидуальных* ритмоинтонационных формул, отличающих песни тех или иных жанров. Они также могут варьироваться, но в более узких пределах, не теряя индивидуально опознаваемых черт. Примерами служат индивидуальные ритмоинтонационные формулы в свадебных песнях *туй юррисем*, свадебных песнях-причитаниях невесты *хёр йёррисем*, похоронных *сасё каларнисем*, поминальных *юпа юррисем*, рекрутских *салтак юррисем*, осенних обрядовых застольных *кёреке юррисем*, некоторых хороводных *уав юррисем* [описаны: 1:76-82¹³].

Напевы-формулы, сохраняя жанровую принадлежность, могут исполняться на разные тексты. Они имеют распространение на определенных территориях, обнимающих по несколько современных административно-территориальных районов. Зоны распространения ряда таких формул показаны выявлены и показаны в комментариях к сборникам [4:318-332, 21:149-163].

2.2. Новый музыкально-поэтический стиль назван так потому, что характерен в основном для лирических песен более позднего (стадиально и, возможно, хронологически) происхождения, все они не связаны с традиционной обрядовой культурой, не приурочены к крестьянским обрядам и праздникам, не имеют диалектных различий. К таковым по музыкальным признакам следует отнести баллады *пейдетсем*, песни переселенцев *сёне сёре каякансен юррисем*, сирот-

¹³ Ритмоинтонационные формулы чувашских свадебных песен подробно охарактеризованы в статьях А.А.Осипова, помещенных в "Трудах" Чувашского НИИ за 1988 и 1992 гг.

ские *täläx юррисем*, девичьи любовные *юрату юррисем*, отчасти плясовые припевки *ташд такмакёсем* [см.: 7:137-138]. Новый музыкальный стиль чувашского фольклора является аналогом стиля *городского* музыкального фольклора в русской или татарской культурах, чье происхождение и стилевые свойства также отличны от свойств крестьянской лирики. Однако просто перенести на чувашские песни это понятие мешают обстоятельства, что у чувашей все названные виды песен бытуют в крестьянской сельской среде. Городская же культура (видимо, существовавшая до XIII в.) имела перерыв в своей истории и как явление современной национальной культуры пока не определилась.

Новый стиль имеет комплекс свойств, резко отличающийся от традиционного, типологически (и, очевидно, генетически) близкий нормам песенных жанров европейской, в частности русской, бытовой композиторской музыки. Нормы эти не имеют ясно выраженной национальной специфики, достаточно хорошо описаны в общей теории, что избавляет от необходимости уделять им много внимания.

2:3. В чувашской народной музыке встречаются также отдельные образцы песен, которые по тем или иным признакам не могут быть отнесены ни к традиционному стилю, ни к новому. Таковы, например, песни олиготонной группы звукорядов (детские, колыбельные), песни интонационного типа ритмики (некоторые игровые, плачи, трудовые песни), песни с особым видом сюжетосложения — образующие одиночную версострофу, а также с тирадной и однострочной строфой. По-видимому, подобные примеры следует рассматривать как рудиментарные проявления форм стадияльно ранней архаики, или же инокультурные заимствования.

3. СТРУКТУРНАЯ ТИПОЛОГИЯ: ЛАДЫ. Ладовым структурам чувашской музыки, согласно традиции отечественного музыковедения, уделяли внимание практически все ее исследователи, начиная с XIX в. При этом рассматривались ангемитонно-пентатонические лады, другие же только упоминались как результат эволюции их в семиступенную диатонику (по

В.А.Мошкову) или следы внешних заимствований (по Ю.А.Илюхину). При целостном подходе, развиваемом автором защищаемой работы, в чувашском песенном фольклоре выделяются различные ладовые системы как монодической-модальной (натуральные лады), так и тональной-гармонической природы. *Ангемитонная пентатоника* действительно является одной из определяющих черт традиционного стиля чувашской народной музыки, хотя в нем не исключаются и локальные проявления *гемитонной диатоники*. Последняя же — с признаками тонально-гармонического склада — преобладает в песнях нового стиля. Но и пентатоника, появляясь эпизодически, придает многим из песен нового стиля общенациональный ладовый колорит. Таким образом, ладовые системы взаимодействуют, взаимопроникают, не смешиваясь при этом. Особую сферу применения в чувашской песне (в некоторых жанрах) находит также *олиготоника*. Есть также примеры, позволяющие говорить о *внезвукорядном интонировании* (термин Э.Е.Алексеева).

3.1. Последовательное, по возможности приближающееся к системному, описание чувашской ангемитонной пентатоники включает в себя разделы, посвященные строению звукорядов и системе интонационных сопряжений внутри строфы [опубликовано пока только краткое изложение: 19].

В чувашской традиционной музыке встречаются все пять теоретически возможных ангемитонно-пентатонических звукорядов квинтовой структуры. Наиболее распространены звукоряды *d-e-g-a-h(...)* и *e-g-a-h-d'(...)*, редки — *a-h-d'-e'-g'(...)* и *h-d'-e'-g'-a'(...)* (последний в чистом виде не представлен, но возможен в комбинированных звукорядах).

Кроме названных чистых, возможны и несколько особых видов пентатонических звукорядов. К таковым относятся южночувашский звукоряд с колеблющимися по высоте терцией и септимой *e-g→gis - a - h - d'→des'* [впервые: 5:57, 70-72; подробное описание — 11] и широкодиапазонный

звукоряд с пониженной верхней терцией *d-e-g-a-h-d'-e'-ges'*(=*fis'*) или *e-g-a-h-d'-e'-ges'*(=*fis'*).

Народные певцы, свободно мысля в пентатонических ладах (т.е. на родном интонационном языке), при "озвучивании" характерных устойчивых ритмоинтонационных формул в разных условиях используют разные отрезки ангемитонно-пентатонической "шкалы". Автором впервые отмечено явление ладового варьирования, когда одни и те же ритмоинтонационные формулы традиционных чувашских обрядовых напевов распределяются как в звукоряде "е", так и в звукорядах "d" или "g" [см. комментарии: 4, №103 и 115; 21, №43 и 169].

В верховом и средненизовом музыкальных диалектах чувашского фольклора внутри мелострофы часто можно встретить *комбинированные звукоряды* или *транспозицию* их отрезков, что приводит к появлению так называемых полутонов "на расстоянии" (термин А.Д.Кастальского). При этом суммарное число разных тонов в октаве может достигать шести и более, а каждый отдельный отрезок остается чисто ангемитонным [описано Ю.А.Илюхиным¹⁴, см. также 4:10, 7:130-132].

Суммарный ладозвукоряд в чувашских напевах может быть представлен как целиком в пределах одного построения в начале напева, так и раскрываться постепенно — по мере продвижения от начала строфы к ее завершению. Различимы три основных формы развертывания ладозвукорядов: *одноуровневый* (узкодиапазонный с одной опорой, таково большинство напевов южночувашского лада и широкодиапазонный — в котором начальное построение сразу обрисовывает весь звукоряд и в развитии выявляются несколько опор); *нисходящий* (*секвенцеобразный*) или родственный ему *восходященисходящий* (*дугообразный*); *транспозиционный* (в нем различимы переносы отрезков ладозвукоряда — с изменением или без).

3.2. Все проявления диатоничности (гемитонности) в пе-

снях, по жанру и другим признакам относимых к традиционному стилю, связаны с натуральными монодическими ладами. Полутона могут возникать на базе пентатонических или же диатонических напевов.

Отдельно следует рассматривать эпизодически появляющиеся смежные полутона (в отличие от полутонов "на расстоянии"), в пентатонной по складу мелодике, появляющиеся, например, в многоголосии, во вторящих (если они дифференцированы по функции) голосах, возникающих вокруг чисто пентатонических напевов, или же непосредственно в напеве (определяемых обычно как проходящие, вспомогательные, мелизматические). При этом пентатоника не утрачивает своей ладовой природы, не переходит в иную ладовую систему [4:10; 7:133-134].

Гемитонная диатоника как таковая характерна для многих хороводных песен закамского субдиалекта и диалекта анатенчи, т.е. пласта песен инонационального происхождения. Кроме широко распространенных ионийского и эолийского, здесь устойчиво встречаются и иные диатонические лады, например, дорийский, переменность звукорядов.

Особый случай — средневожский субдиалект, по многим признакам сформировавшийся на базе интонаций и форм культуры анатри, под сильнейшим воздействием протяжной песни русских и мордвы [его признаки: 20:10]. Здесь наблюдаются промежуточные формы между пентатоникой и диатоникой.

В новом стиле диатоника имеет обычную тонально-гармоническую природу [7:138].

3.3. Малообъемные (олиготонные) лады имеют узкий (не шире квинты) диапазон и звукоряды, состоящие из малого числа тонов (два, три, четыре). Встречаются они главным образом в детских песнях *ача-пйча юррисем*, а также в некоторых трудовых, игровых и колыбельных песнях. Они имеют секундовую или терцовую основу. В некоторых из них встречаются полутона, свидетельствующие о том, что дифференциация ангемитоники и гемитонной диатоники для

¹⁴ Илюхин Ю.А. Указ. соч. С.33-38.

них не существенна.

3.4. В музыкально-поэтической системе чувашской народной музыки, пережившей многовековые эпохи расцвета и упадка, открытые проявления ранней архаики в виде внезвукорядного интонирования достаточно редки. Если во многих культурах материалом для ее изучения служит, например, жанр плачей, то у чувашей как свадебный, так и похоронный плачи представлены в основном в виде четко организованных ладо-ритмо-строфических формул, укладывающихся в обычные песенные нормы [10:108]. Теоретический анализ, тем не менее, позволяет предполагать следы такой архаики в транспозиционной форме мелострофы, характерной для некоторых жанров верхового и средненизового диалектов¹⁵. Другое проявление внезвукорядного интонирования в контексте окристаллизованного лада – переменность высоты ступеней южночувашского лада.

Примером собственно внезвукорядного интонирования в чувашской народно-песенной традиции могут служить речитативные жанры *мунча* и *ниле таклакĕсем*. В них нет звукоряда, но присутствуют музыкально-ритмическая и строфическая организованность. Опубликован [1:122] также уникальный образец похоронного причитания, в котором нет ни окристаллизованного звукоряда, ни музыкально-ритмической структуры. Вместе с тем в народном поэтическом творчестве существует жанр *манĕру таклакĕсем*, представляющий собой ритмизованную декламацию-скороговорку, т.е. в принципе такого рода внезвукорядное интонирование в чувашском фольклоре имеет место.

4. СТРУКТУРНАЯ ТИПОЛОГИЯ: РИТМИКА. Чувашская народная музыка традиционного стиля основана на древней *квантитативной системе ритма*, входящей в ряд наиболее важных признаков национальной чувашской музыкальной системы (наряду с ангиметной пентатоникой). Специфичес-

ким признаком нового стиля является ритмика *акцентного типа*. Есть небольшое число примеров, позволяющих говорить о сохранении в чувашской культуре и других, стабильно более ранних, типов ритмики. Проблемы ритмики чувашской песни стали предметом специального исследования автора [1].

4.1. Ритмика народных песен – весьма сложная область, сочетающая в себе закономерности временной организации как стиха, так и мелодии. Различаются два склада стиха. *Силлабический склад* представлен многословным стихом "анатри", встречающийся в низовом диалекте [впервые описан: 6]: в нем постоянно число слогов в строке – от 9 до 11 слогов, в определенном месте присутствует цезура, асимметрично рассекающая стих в соотношении 7(6)+4(3) слога, именно в низовом диалекте ударение в слове всегда падает на последний слог и, следовательно, по отношению к цезуре всегда находится на определенном месте. *Музыкально-силлабический склад* (термин Е.В.Гиппиуса) [впервые использован по отношению к чувашской песне в статье 14] связан со стихом "такмак". Его характеризует 7–8-слоговая (в основе) строка. Здесь также имеется константная цезура – в чистых случаях после четвертого слога. Но число слогов до и после цезуры (то есть в каждом полустихе) музыкально-силлабического склада часто подвержено колебаниям – может уменьшаться до двух, увеличиваться до восьми в левом, пяти в правом полустихах. Такая переменность (4–13 слогов в строке) не позволяет говорить о собственно силлабике. Здесь оказывается необходимым комплексный подход, учитывающий ритмическую структуру как стиха, так и мелодии одновременно. При этом вопрос о константном числе слогов переводится в более общий план, превращаясь в вопрос о константности числа музыкально-поэтических элементов (ритмических ячеек), допускающих вариации количественных параметров отдельно в стихе и в напеве, но вполне стабильных в целом.

Для песен традиционного стиля характерен *квантитатив-*

¹⁵ Наблюдение Э.Е.Алексеева; см. его: Раннефольклорное интонирование: Звукорысотный аспект (М., 1986), с.92.

ный тип ритма. Квантитативный ритм образуется сложением интонируемых слогов разной протяженности в *ритмические ячейки* (стопы). В чувашской песне преобладают равные и ямбические соотношения (краткое – долгое) разных числовых пропорций: 1:1, 1:2, 1:3, 1:4 и др. Каждая ритмическая ячейка обозначается цифрой, показывающей сумму единиц отсчета (восьмых) в ней, соответственно: 2, 3, 4, 5 и т.д. Из таких ячеек складываются три вида *метров* (ритмических рисунков строк): четырехъячейковый метр "такмак" (нормативно – 7–8 слогов, наиболее распространен); пятиячейковый метр "анатри" (9–11 слогов, распространен только у низовых чувашей анатри); трехъячейковый метр (часто сдваивается в шестиячейковый, встречается в сравнительно небольшом числе песен в разных диалектах).

Каждый вид песенной строки может иметь множество ритмических рисунков. Автором составлены и опубликованы каталоги всех возможных разновидностей четырехъячейковых и пятиячейковых метров чувашских народных песен [14 и 15].

4.2. Кроме описанного квантитативного типа, основного для национальной музыкально-поэтической системы, в чувашском песенном фольклоре есть образцы, – не столь многочисленные, но определенно выраженные, – *интонационного* и *акцентного* типов ритма, определяемых как стадияльно более ранние и более поздние (типология разработана М.Г.Харлапом).

К *интонационному* типу в чувашском фольклоре можно отнести некоторые образцы речитативной ритмики и ритмики моторно-игровых песен. *Речитативная* разновидность интонационной ритмики наиболее отвечает понятию о синкретизме слова и музыкальной интонации. В нем ритм, как музыкальный, так и поэтический, еще не окристаллизовался, устоявшихся, точно воспроизводящихся структур нет ни в стихе, ни в мелодии. Ритмические группировки имеют приблизительный, варьирующийся характер, зависимый от изменчивого числа слогов, расположения словесных ударений. Такие свойства указывают на подчиненность музыкальной

интонации фонологии речи. Мономерная единица движения для речитативной ритмики представляется необязательной. Примерами могут служить поминальные плачи *пумилкке юрри* в редчайшей для чувашского фольклора тирадной форме и отдельные игровые песни.

Песни нового стиля в рассматриваемом аспекте наиболее характерны *акцентной* ритмикой или различными сочетаниями ее с отдельными признаками традиционной квантитативной системы. Признаки этого типа ритмики обнаруживаются в а) многоплановой регулярности группировок, образующих такты, при отсутствии традиционного ячейкового строения ритмических рисунков, б) нецезурованном стихе с рифмами и другими признаками силлабо-тоники литературного типа при отсутствии описанных силлабических видов стиха. Особенно характерны в этом отношении баллады *пейдетсем*, любовные *юрату юррисем*, частушки *такмаксем*.

5. СТРУКТУРНАЯ ТИПОЛОГИЯ: КОМПОЗИЦИОННЫЕ ФОРМЫ. В песнях традиционного стиля строфа образуется по принципу сложения определенного числа элементов – строк, а иногда также дополняющих построений. Каждый элемент имеет определенную форму. В песнях нового стиля главной структурной единицей формы является строфа (куплет), члениющийся на предложения, фразы и т.д. К ним можно применить характеристику, даваемую, например, русским городским песням: меньшее разнообразие схем по сравнению с крестьянской традиционной песней, преобладание куплета с повтором второй половины напева – А||:В||, преобладание симметричности, "квадратности" в композиции.

5.1. В традиционной чувашской народной песне господствуют три формы строки [дифференцированы автором: 1:69]. Каждому соответствует по масштабу одноименный метр, описанный в разделе о ритмике: строка "такмак", с цезурой, делящей ее на две равномасштабные полустроки (мотивы; полустихи); строка "анатри", с цезурой, асимметрично делящей ее на две неравномасштабные полустроки (мотивы, полустихи); строка 5–6-слоговая, представляющая собой еди-

ное построение, способное сдвигаться в симметричное предложение из двух равномасштабных строк (мотивов, стихов). Кроме того, в строфе встречаются дополнительные построения – каденции и вставки.

5.2. Строфические формы песен традиционного стиля удобнее всего описывать по количеству строк. Это настолько четкий признак, что, например, по нему удалось сгруппировать материал крупного издания чувашских народных песен¹⁶. Кроме числа строк важное значение имеют повторы мелострок и местоположение внутрострофических каденций.

Если строфы рассматривать с точки зрения сюжета, то, в случаях правильно выдерживаемой параллелистической структуры стиха (т.е. в большинстве), они объединяются попарно в *сложные строфы* [понятие введено: 6:17-24]. К строфе – как простой, так и сложной – может также присоединяться припев. (В последнем случае существование сложной строфы подтверждается и мелодикой.)

В чувашском традиционном строфосложении преобладает принцип развития музыкального периода из сопоставления контрастных мелострок (AB или ABC, это не исключает повторности *внутри* строки, которая может формироваться из одинаковых или вариантно подобных мотивов), к которым присоединяется повторение экспонированной или новая по материалу мелострока. Другой принцип формообразования, так называемая парная периодичность мелострок (AA+BB), в подавляющем большинстве случаев является признаком жанра хороводных-игровых песен, как уже сказано, отличающихся по стиливому комплексу. Автором выделены и перечислены типичные формы-схемы строф, учитывающие их диалектную и жанровую принадлежность [7:135-136].

В песнях "такмак" мелострофа в типичных формульных напевах может иметь от двух до восьми и более мелострок.

¹⁶ Vikár L., Bereczki G. Chuvash folksongs. Аналогичные издания марийских (1971) и удмуртских (1989) песен, осуществленные этими же авторами, построены иначе.

Особая разновидность формы "анатри" – сложная строфа с припевом. Так образуется довольно протяженная композиция из трех разделов. Число строк может достигать четырнадцати [см. 21, № 129]. Строфа 5–6-слоговых песен, воплощая тот же принцип формообразования, может выступать: а) в диалекте анат енчи самостоятельно. При нечетном количестве строк она может быть представлена как, например, пятистрочная ABC+BC. В большинстве же случаев строки сдвигаются, образуя двухмотивные десятислложники, соединяющиеся по схемам AB+B, AB+ AB ₅; б) в роли припева к многослоговой строфе, как правило, не более, чем трехчетырехстрочного.

Представляются весьма важными жанрово-диалектные связи рассматриваемых трех типов формы. На фоне практически универсального "такмака" резче всего ограничено применение 5–6-сложника: никогда в обрядовых песнях (только в бытовой лирике, по стилю – традиционной) и в указанных двух диалектно определенных случаях. Форма "анатри", применяясь широко в большинстве жанров низового диалекта (и только его), все же никогда не встречается в жанрах *уяв-вайя юррисем, хёр йёррисем, сарка юррисем*.

5.3. Некуплетный тип строфы крайне редко встречается в чувашском песенном фольклоре. Имеются единичные записи *тирадной* строфы в причитании и напоминающих тираду однострофных детских игровых песенках (см. 3, №184; 21, №187). К так называемой *однострочной* форме можно отнести плач невесты из Ульяновской области (21, №226), а также некоторые детские песенки, речитирующиеся на однофразовые напевы.

6. СТРУКТУРНАЯ ТИПОЛОГИЯ: СЖЕТОСЛОЖЕНИЕ. Сюжетосложение представляет собой одну из весьма самобытных сторон нашего предмета, в нем прослеживается непосредственная связь и со стиливыми комплексами. Проблема поставлена и разработана автором в отдельной монографии [2]. Полемизируя с чисто филологическим подходом, автор

переосмысливает ряд существующих определений, в частности — отказывается от термина "бессюжетность" по отношению к сюжетике, составляющей классический фонд чувашской традиционной песенной поэзии, находит ей типологическую параллель в восточной афористике [2:5-7, 13-18]. Кроме двух основных типов — названных автором *краткосюжетными* и *балладными (повествовательными)*¹⁷, в чувашской народной песне можно встретить сравнительно небольшое число примеров сюжетов *диалогической* структуры и *игровых (асемантических)* — выделенных в статье 1923 г. Ф.П.Павловым¹⁸.

6.1. Чувашские обрядовые и неприуроченные лирические песни традиционного стиля прямо связаны с особым родом сюжетосложения, названным автором *краткосюжетной песней*, в народе же их именуют *савра юрӑсем*. Их отличает афористическая лаконичность сюжетов, по объему не превышающих одну-две строфы. На таком коротком "пространстве" в них концентрированно излагается одна мысль, часто глубоко обобщающего характера.

Двузвенный тип краткого сюжета наиболее распространен в чувашской традиции. В его основе лежит так называемый образный параллелизм. Главным его смысловым компонентом является второе звено, в котором раскрываются непосредственно человеческие чувства и отношения. Данная часть сюжета излагается в лаконичной, логически завершенной форме и теоретически может существовать отдельно. На практике же с ней "в паре" обычно выступает метафорическая часть сюжета, углубляющая ее параллелью из мира природы — живой или неживой. Она всегда предшествует изложению главной мысли. Параллелизм метафоры и основной части легко прочитывается как по смыслу, так и по фор-

мальным признакам.

Эволюционируя и подвергаясь различным влияниям, форма жесткого канона параллелизма (термин Р.О.Якобсона), свойственная классической чувашской традиции, подвергается эрозии. Имеются песни, в которых параллелистический архетип можно только предполагать. Иногда он ошутим в структуре и строе образов каждой отдельной строфы, представляющей собой фрагменты основных частей, при отсутствии метафор.

Отдельно взятая *савра юрӑ* в принципе имеет законченное содержание. Но ее форма слишком непродолжительна, чтобы длиться столько, сколько требует обряд, которому она служит. Поэтому у чувашей принято исполнять на одну мелодию несколько кратких сюжетов, подходящих по содержанию данной ситуации. На свадьбе, в хороводе, в семейном застолье пение краткосюжетных песен бывает иногда весьма продолжительным, включает в себя десятки строф. Так образуются многосюжетные циклы.

Среди краткосюжетных *савра юрӑ* есть и *однозвенные* (без параллелей), вместо многосюжетного цикла образующие цепь варьируемых строф. Например, рекрут, уходя на военную службу, повторяя краткий прощальный сюжет, поочередно общается с родителями, домашними, всеми родными, односельчанами и всей округой. Другая форма "перечислительной" или "нанизывающей" цепи однозвенных строф образуется в шуточных песнях с помощью нарочитой игры аллитерациями — созвучиями слогов и слов, заменяющих друг друга из строфы в строфу.

В записях из средневожского субдиалекта афористическая автономность кратких сюжетов нередко уступает место "линейному" развертыванию сюжета, по типу остающемуся близким краткому. Форма расплывается в цепи строф, исчезает и идейная "емкость", обобщенность мысли. Это — как бы переходная форма от краткосюжетности к повествовательной сюжетике [20:8].

¹⁷ Вместо "бессюжетный" и "сюжетный". См.: *Одюков И.И.* Чувашские народные сюжетные песни-баллады // Вопросы чувашской филологии. Вып.1. Чебоксары, 1974. С.144.

¹⁸ См.: *Павлов Ф.П.* Собр. сочинений в 2-х тт. Т.2. — Чебоксары, 1971. С.262-263.

6.2. Второй тип сюжетосложения – *балладный (повествовательный)*. Его представляют главным образом песни-баллады, иначе говоря, произведения особого по стилю, сравнительно позднего слоя, не репрезентирующие классическое ядро чувашского фольклора. В них с той или иной степенью полноты можно видеть признаки сюжетосложения повествовательного типа – с фабулой (завязкой, развитием во времени, кульминацией, развязкой и т.п.).

7. МУЗЫКАЛЬНЫЕ ДИАЛЕКТЫ. В чувашской народной музыке, как и в языке, и в costume, существуют местные разновидности общенациональных явлений. Они связаны с историей и культурой населения определенных территорий и образуют музыкально-фольклорные диалекты, территориально совпадающие с языковыми и этнографическими региональными подразделениями. Проблема анализа музыкальных диалектов чувашского фольклора впервые поставлена и разработана автором в статье [5] и впоследствии продолжала им разрабатываться в ряде работ, в частности, по диалектному принципу издаются фольклорные материалы, в том числе впервые отдельными книгами представлены материалы средненизовой и низовой этнографических групп [см. 4, 20, 21]. Позднее это направление исследования получило развитие также в книге Л.Викара (цитированной выше) и статьях А.А.Осипова¹⁹. Автором выявлено и описано три чувашских музыкальных диалекта: а) *верховой (вирьял или тури)*, охватывающий северо-запад Чувашии; б) *средненизовой (анат енчи)*, характерен для северо-востока Чувашии; в) *низовой (анатри)*, распространен в юго-восточной части Чувашии, а также в ряде республик и областей за ее пределами. Внутри низового музыкально-фольклорного диалекта различаются также

несколько "субдиалектов": южночувашский, или правобережный; закамский, или левобережный; средневолжский [впервые описаны в кн. 20-21]; приуральский [впервые: 10].

Каждый музыкальный диалект имеет как общие для всей национальной системы, так и индивидуальные, частные черты. Распознавание песен по их диалектным особенностям возможно по большинству музыкально-стилевых признаков, указанных в предыдущих разделах. Но для этого требуется углубленное изучение всей чувашской музыкальной системы. Кратко же можно перечислить следующие диалектные особенности.

7.1. В жанровой системе наблюдается относительно большее развитие весенне-календарных видов песен (*мйнкун, сёрен, уяв, вайй юррисем*) у низовых и, почти в той же мере, средненизовых чувашей. Отсутствие таких видов песен, как *вайй, мункун юррисем, хёр йёрри*, выделяет верховой диалект. Только у правобережных анатри существуют специальные песни зимнего обряда *хёр сари*, у приуральских – *сася каларни*, только у вирьялов – сенокосные *уга-си, вярман юррисем*.

В жанрах *туй юрри, салтак юрри, вайй юрри* диалектную принадлежность помогают определить ладо-ритмо-структурные формулы, свойственные только отдельным диалектам.

7.2. В *стилевом* плане следует отметить диалектную дифференциацию песен традиционного стиля, ограничения распространённости тех или иных формул диалектами и более локальными территориями внутри них.

Рожденные в новую эпоху, песни нового стиля в народном быту не имели исконных внеэстетических функций (исначальных связей с обрядами, патриархальным мировоззрением и бытом). Этим объясняется их наддиалектный характер, они не знают границ внутри этнической территории. Новый стиль в целом является представителем более широкого, хотя и позднейшего, мира – европейской музыкальной системы.

7.3. Наиболее значительные *ладоинтонационные* особенно-

¹⁹ К вопросу о диалектологии чувашской народной песни // Вопросы истории и теории чувашского искусства. Чебоксары, 1982. С. 112-125; Свадебные напевы чувашей (к постановке проблемы диалектологии свадебных песен) // Чувашское народное творчество. Чебоксары, 1985. С.41-66.

сти диалектов — полутоны "на расстоянии" и явление транспозиции в песнях вирьялов и анат енчи, южночувашский лад у правобережных анатри, пласты натурально-диатонических напевов в отдельных жанрах песен Закамья и у анат енчи. Напевы вирьялов более широки по диапазону — вследствие транспозиции они нередко достигают полутора октав. Средненизовая песня дает наиболее разнообразны примеры комбинированных ангемитонных звукорядов.

В *ритмическом строе* четким диалектным признаком является метр "анатри", как указывает само название, характерный только для низового диалекта (на всей его территории). Трех-шестичейковые метры в запеве наиболее характерны для диалекта анат енчи, а в качестве припева — для анатри. Диалекту анат енчи также свойственны особые формы ритмических кадансов: внутрострофического пятивременного \cup — —, и "обращенного" — \cup \cup . В заключительной каденции им отвечает формула: \cup \cup — [о диалектной локализации пятивременного каданса впервые: 5:61]. Моргаушский субдиалект верхового фольклора отличается специфической неровностью мономерной единицы движения. В ритмике верховых песен чаще встречается "ямбизация" [1:41-42], песням же анатри и анат енчи свойственны большая ровность единиц движения.

В *строфической композиции* диалектной определенностью обладают некоторые формы строки и строфы — двух- и трехстрочные (со строкой "анатри") — у низовых чувашей, двух- и трехстрочные (со строкой "такмак") в сочетании с дополнительными кадансами — у анат енчи. Пятистрочные строфы также наиболее характерны для анат енчи. Из других форм выделяется восьмистрочная, свойственная песням с транспозицией в верховом и средненизовом диалектах. Сам способ построения строфы с помощью транспозиции первой половины на квинту или кварту в восьми- и четырехстрочных строфах является принадлежностью только этих двух диалектов. Диалектно специфична также сложная строфа с припевом — она связана с формой "анатри" и встреча-

ется преимущественно на Правобережье.

В *сюжетосложении* определить диалектную принадлежность традиционных песен весьма трудно, поскольку большинство сюжетов восходит к весьма древним обрядам и мифам, являющимся сегодня общенациональными. Но в связи с несколько отличавшимися этносоциальными условиями жизни в последние столетия, например, средненизовой группы (выход на Волгу с отхожими промыслами, строительство уездных городов и дорог) в песнях анат енчи происходит ощутимая эрозия идеалов патриархальной общины. В низовом же диалекте лучше сохранились древние сюжеты, несущие этику родовых и семейных отношений (например, не допускается ирония в адрес родственников, столь частая в сюжетах песен анат енчи) [впервые на это обращено внимание: 4:9, также: 2:29].

В. ИНОНАЦИОНАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ. Чувашская культура — один из важнейших компонентов региональной культуры так называемой Волжско-Уральской историко-этнографической области, весьма сложной по этнической истории и составу, чьи взаимодействия прослеживаются во всех других ее составляющих. По языку чуваша относятся к болгарской ветви тюркской группы алтайской семьи языков. В XIX в. их вероисповедание определялось: "Язычники. Учение Зороастра с примесью фетишизма и шаманства"²⁰, сегодня они — православные (в основном с XVIII в.), но частью остаются некрещеными. Предки чувашей переселялись в этот регион с VII—VIII вв., современный этнокультурный облик сформировался в Поволжье к XV в.

В. I. Исторические инонациональные связи древнечувашской культуры обозначились еще до переселения на Волгу. В частности, о них позволяют говорить венгерско-чувашские и болгарско-чувашские этномузикальные параллели.

Еще З.Кодай пришел к выводу, что "формы венгерской на-

²⁰ Риттих А.Ф. Материалы для этнографии России. Казанская губерния. Казань, 1870.

родной музыки, совпадающие с марийским и чувашским материалом, являются, по всей вероятности, наследием того влияния древних болгар, которому венгерский язык обязан примерно двумястами заимствованных слов²¹. Он и его ученики указывают на ряд изменений в ладоинтонационной структуре венгерской песни, относящихся к той эпохе, характеризующих ее наиболее архаические пласты [основные положения венгерских исследователей: 3:254-255]. По моему мнению, столь же отчетливо прослеживается параллель и в области ритмики. Венгерские "синкопы", весьма вероятно, родственны "ямбизированным" ритмическим ячейкам, коими насыщен чувашский мелос [см. 3:255, 1:117-118].

Предки чувашей и дунайских болгар разошлись в VII веке, после чего болгарская культура формировалась под сильным влиянием славян. Соответствия, обнаруживаемые при сопоставлении чувашской и болгарской народных музыкальных культур, пока не стали предметом углубленных исследований, существует единственная музыковедческая статья²², специально ставящая эту проблему. Кроме обнаруженных Кауфманом параллелей наше внимание должна привлечь жанровая система, в своих основах тождественная чувашской [3:256]²³. Важным представляется также четкое музы-

²¹ Кодай З. Венгерская народная музыка. Будапешт, 1961. С.61.

²² Кауфман Н. Чувашката и българската народна музика // Българската музика. 1970. № 6. С.16-24.

²³ Разумеется, только такое совпадение не могло бы служить доказательством генетической взаимосвязи, ибо почти столь же сходна жанровая структура у многих земледельческих народов, в том числе славянских, вошедших существенным компонентом в дунайско-болгарский этнос. Не исключено, что как раз однотипность жанровых систем создала возможность их слияния и сохранения в дальнейшем у болгар, переживших и христианизацию, и пятисотлетнее турецкое иго. Сходные процессы, возможно, шли и у чувашей.

кально-стилевое междужанровое разграничение напевов, подчеркиваемое болгарскими исследователями, присущее и чувашскому фольклору. Второй наиболее привлекающий внимание момент — ритмика. Не исключено, что какие-то из совпадающих с чувашскими болгарских "комбинированных размеров" являются субстратным наследием протоболгарского времени.

8.2. Важное значение для изучения национальной музыкально-поэтической системы в ее современном виде имеют региональные параллели, исследованные автором в ряде специальных работ [2, 8, 9, 12, 16], основные положения которых излагаются в данном разделе.

Особенности чувашской фольклорно-жанровой системы, такие, как отсутствие музыкального эпоса, доминирование вокальной музыки, роднят ее с казанско-татарской, марийской, удмуртской, отличая от других тюркских и финно-угорских. Многие календарно-земледельческие праздники с музыкой имеют общерегиональные параллели. Понятие сохраняющийся у чувашей конкретно-приуроченный обрядовый характер большинства жанров несколько выделяет ее среди окружающих, особенно по сравнению с традицией исламизированных татар (сегодня практически полностью внеобрядовой) и башкир (народа, принадлежащего к иному хозяйственно-культурному типу).

По цельности и дробности жанровой "сетки", по народной терминологии, ее характеризующей, чувашам наиболее близки татары-кряшены. В частности, только у последних есть пласт весенних хороводных песен, отсутствующий как жанр практически у всех народов региона, кроме чувашей и русских. Параллели с кряшенами и сакральный характер делают маловероятным простое заимствование чувашами самого жанра, несмотря на стиливую общность (см. раздел 2) определенной части чувашских и русских хороводно-игровых песен.

Во многих деталях ощутимо типологическое, а, возможно, и генетическое единство с жанровыми системами соседних

финно-угорских народов (подосновой чего является родство их обрядовой и дохристианской религиозной жизни). Столь существенный в календарно-земледельческом цикле удмуртов праздник *гырыны потон*, — у южных удмуртов имеет название чувашского происхождения — *акайшка*. Прямые связи с марийцами в области жанров — отсутствие песни-плача невесты и хороводных песен в диалекте чувашей-вирьялов (этнической группы, ассимилировавшей живших на ее территории марийцев).

Стилевое расслоение — свидетельство того, что в чувашской системе одновременно сосуществуют признаки музыкально-поэтических систем разных эпох и разного происхождения. Следы "первичной" (ранней) архаики, присущие, хотя бы в "свернутом" виде, любой культуре, в чувашской системе занимают периферийное место, также выделяясь в стилевом отношении. Проявления высокоразвитой (культурной) архаики занимают в национальной системе, напротив, центральные позиции, определяя ее лицо. Это большие, превосходно сохранившиеся и функционирующие стилиевые пласты. Они так же неоднородны: есть коренные, "свои" явления (такие, как обрядовая жанровая система, пентатонность, квантитативность, формульность), есть инонациональные "вливания". Например, субстили хороводного жанра, средневолжского, моргаушского субдиалектов, имеющие приметы мордовских, татарских, русских [10:97-102], марийских влияний.

Достаточно определился и комплекс нового стиля. По-видимому, имеется связь между его возникновением и проникновением в сер. XIX в. в Поволжье таких поздних для местных культур, но наилучшим образом приспособленных для музыки тонально-гармонического склада инструментов, как балалайка и гармоника. Сегодня новый стиль представлен во всех национальных музыкально-поэтических системах региона. Но, будучи поздним и порой откровенно чуждым

исконным местным традициям, он не изучался²⁴.

Общим для волжско-уральской ангемитонно-пентатонической ладовой системы является отсутствие в чистом виде звукоряда "h". В силу интонационного своеобразия, присущего каждой культуре региона, в них следует искать не только общие, но и особенные свойства пентатоники. При всеобщей широкой распространенности звукоряда "d", в несколько меньшей степени — "e", в татарской и марийской культурах можно отметить также большое значение звукоряда "g" (чего не наблюдается в чувашской музыке). Для удмуртов и мордвы весьма характерен большетерцовый трихорд *g-a-h*, возможно, имеющий финно-угорское происхождение. Мордовская народная музыка, по определению Г.И.Сураева-Королева, является "центром многоголосной пентатоники". Наконец, чувашская и марийская культуры содержат как весьма устойчивое явление неангемитонные разновидности пентатоники — соответственно южночувашский и сернурский лады.

В чувашской народной музыке довольно разнообразно представлены и диатонические ладозвукоряды. При этом наблюдается достаточно определенная взаимосвязь последних с относительно поздними жанрами и инонациональными — в частности, русской, мордовской культурами. В то же время ангемитонная пентатоника, как правило, связывается с наиболее традиционными пластами чувашского музыкального фольклора. Это приводит к выводу о ее исконности для чувашской культуры в целом.

В чувашской ритмике центральное положение занимает квантитативность, являющаяся одним из фундаментальных признаков высокоразвитой архаики, утраченной большинст-

²⁴ Исключение — татарская городская песня. См.: *Сайдашева З.Н.* Татарский городской фольклор предреволюционного периода // Музыкальный фольклор и творчество композиторов Поволжья / ГМПИ им.Гнесиных. М., 1984. Вып. 73. С.49–61.

вом современных культур. Квантитативность присуща также музыкально-поэтическим системам соседящих народов региона. Наиболее полно она проследживается в татарской и, в сходных формах, башкирской народной песнях. Отличаясь в некоторых деталях, эта же разновидность ритмики видна в марийских и, в несколько "размытом" виде, в удмуртских народных песнях.

Основологающим свойством строфики традиционного стиля чувашской народно-песенной культуры является дифференциация трех описанных типов строки, связанная с жанрами, формами и диалектами. В той или иной степени такая дифференциация наблюдается во всех культурах региона (кроме мордовской и русской). Наиболее близка описываемой чувашской песенная строфика татар и, почти в той же мере, башкир — как целостная система, почти во всех своих компонентах. Но в чувашской народно-песенной культуре при сравнении выявляется большая устойчивость традиционных форм-схем, меньший диапазон их вариативности при повторях, более четкие грани форм.

Нет никакого сомнения в тюркском происхождении многослоговой строки, массово встречающейся у татар, башкир и чувашей (а за пределами региона в весьма близкой форме — у казахов). Столь же определенно можно говорить о заимствовании этой формы южными удмуртами и восточными марийцами. Ее специфические асимметричные пропорции, как и жанровая определенность (например, у татар она никогда не встречается ни в игровых песнях, ни в байтах и мунажатах) легко узнаваемы. Тем более узнаваема сложная строфа с припевом, кроме чувашей встречающаяся также у татар и башкир.

Краткосюжетность чувашских *савра юрӑсем* представляет собой одну из ветвей древних афористических форм песенной поэзии народов Востока. Занесенная более тысячи лет тому назад в Поволжье (по всей видимости, булгаро-суварскими переселенцами), краткосюжетная песня и сегодня остается важнейшей гранью народного творчества не только

чувашей, но и татар. Различия в чувашской и татарской краткосюжетности связаны с развитием исходно единой традиции в различных условиях. Более интенсивные этносоциальные процессы последних столетий у татар привели и к более быстрой и глубокой эволюции этнической культуры, утерявшей многие архаические черты. Сравнительное изучение сюжетики песен этих двух культур подкрепляет предположение о генетическом родстве весьма существенных в обеих национальных музыкально-поэтических системах старых пластов песенности, относящихся к периодам продуктивного функционирования обрядового фольклора. Если доисламский обрядовый быт, как это достаточно ясно у волжских татар, относится к эпохе не позднее Казанского ханства (несомненно, гораздо ранее), то это позволяет датировать и чувашский материал. Возможно, именно тогда краткосюжетный тип песен проник к марийцам²⁵ и удмуртам [2:55-57; 8:74-82].

Музыкальные диалекты возникли в межнациональных взаимодействиях. Так, диалект низовых чувашей по структурным свойствам наиболее близок татарской и башкирской песне. Формирование верхового диалекта связано с ассимиляцией, шедшей с IX-X вв., чувашами горных марийцев, "подаривших" пришельцам своеобразные стилевые и жанровые особенности народных песен. С воздействиями русской песни связано существование субстилей в традиционном стиле: уяв-вайӑ закамских анатри и средневолжских песен.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ЧУВАШСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ИСТОРИКО-ТИПОЛОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ. Представление, что чувашская традиционная культура сохраняет черты архаичности, утвердилось по отношению к ряду сравнительно хорошо изученных сфер духовной культуры — чувашскому языку (тюрк-

²⁵ О заимствованном характере таких песен см.: *Васин К.К.* О проблеме творческих взаимосвязей марийского фольклора с фольклором татар и башкир // Вопросы марийского фольклора и искусства. Вып.3. Йошкар-Ола, 1982. С.43-55.

скому, но обособленному, не включаемому ни в одну из современных подгрупп алтайской семьи языков), народному искусству, традиционной религии. То же констатируется и в музыкальной области: "У нас [венгров и чувашей.—М.К.] общие предки, от которых мы отошли дальше вследствие того, что развивались под влиянием большего числа и сильнее отличавшихся факторов. Чувашская музыка... осталась больше похожей на древнюю"²⁶. Архаика чувашской традиционной культуры, как уже говорилось, состоит из разнородных слоев от первобытных до высококультурных. Т.е., согласно уже изученным сферам народной культуры, предки современных чувашей на каких-то этапах своей истории находились в сфере влияния древних цивилизаций и сами были носителями культуры, влиявшей на контактировавшие с ними народы; так было еще в середине первого тысячелетия н.э. с древними мадьярами, позднее с окружающими народами Поволжья — следы обнаруживаются в языке (наиболее развитая область сравнительных исследований²⁷), материальной и духовной культуре. На последних же этапах истории чувашская культура все больше замыкается в себе, круг ее взаимодействий сужается, сохраняя, тем не менее, некоторые приметы прошлых этапов. В музыке это наглядно видно прежде всего из сохранности обрядово-жанровой системы и как бы "застывших" границ диалектов.

До сих пор историко-хронологическая периодизация развития чувашской народной музыкальной культуры осуществлялась достаточно упрощенно. Рассматривались два периода — дореволюционный и современный. Таким образом, более чем тысячелетняя история развития основного фонда тра-

диционной музыкальной культуры представляла в виде нерасчлененного монолита, не подвергнувшегося анализу. Но материал для обобщения постепенно накапливается. Многоаспектное исследование музыкально-поэтической системы, предпринятое автором, оказывается ключом и к музыкальной истории народа. Поскольку искусство музыки до последних ста лет практически не фиксировалось, это происходит, главным образом, в сфере теоретических представлений об интонационной и жанровой системах и в сфере познания этноисторических факторов через сравнительное изучение музыкальных культур контактировавших и родственных народов. Совпадения системного характера тех или иных особенностей в культурах, имевших длительные близкие контакты, могут оказаться результатом их взаимодействия на определенном отрезке истории. Такие сопоставления являются основным методом диахронической реконструкции. Классическим примером применения этого метода в этномузиковедении признаны исследования венгерских ученых, восстанавливающих по косвенным данным древнейшие черты музыкальной культуры своего народа. Аналогично ставит вопрос и болгарский музыковед, когда пишет: "Сравнение старинных болгарских народных песен со старинными чувашскими народными песнями и нахождение некоторых общих отличительных черт будет составлять особую важность. Может быть, это и есть та дорога, которая приведет нас к одному из самых древних пластов нашей народной музыки"²⁸.

История чувашского народа насыщена переселениями, культурными контактами, смешениями и разделением племен. Следы этих событий и взаимодействий, обнаруживаемые современной наукой в народной музыкальной культуре, способны пополнить общую картину истории народа, создававшуюся до сих пор без участия музыковедения, новыми штрихами. В соответствии с имеющимися на сегодня данными, можно предложить следующую схему этномузикальной истории

²⁶ Кодай З. Избранные статьи. М., 1982. С.275.

²⁷ Например: Понне Н.Н. Чуваш и их соседи. Чебоксары, 1927; Ахметьянов Р.Г. Общая лексика духовной культуры народов Среднего Поволжья. М.: Наука, 1981; Исследования венгерских ученых по чувашскому языку / Сост. А.Рона-Таш. Чебоксары, 1985.

²⁸ Кауфман Н. Указ. соч. С.16.

чувашей [впервые изложена в работе: 3].

Древний период охватывает время до прихода предков чувашей в Волго-Камье (до VII–VIII вв. н.э.). Свидетельства древних авторов о музыке гуннов и других тюркоязычных народов, в среде которых пребывали предки чувашей, косвенно подкрепляют предположение Павлова, что в первых веках новой эры "у древних предков чувашей сложились традиции в области музыки". Существовали некоторые из известных сегодня фольклорных жанров²⁹. В ту же эпоху уходит, несомненно, происхождение ангемитонной пентатоники, квантитативной ритмики в чувашской музыке и афористической краткосюжетности в песенной поэзии. Перечисленные свойства древнечувашской музыкально-поэтической системы иллюстрируют высокую степень ее организованности в различных аспектах и являются основанием для предположений о высоком уровне музыкальной культуры предков народа, имевшем в неподдающемся пока реконструкции прошлом свои кульминации.

Период формирования традиционного стиля чувашской музыкально-поэтической системы начинается после переселения предков чувашей в Поволжье и завершается приблизительно в XV в. (как и в других областях духовной культуры³⁰). Межэтнические отношения здесь имели мирный характер, а с возникновением государства Волжской Булгарии они основывались на подчинении тюркоязычным пришельцам местных финно-угорских племен. Естественным следствием этого стало и культурное влияние болгаро-сувар на последних. Подтверждающими материалами являются следы взаимодействия с культурами соседних народов по региону. В

²⁹ Павлов Ф.Н. Собр. соч. в 2-х тт. Чебоксары. 1971. Т.2. С.260–261.

³⁰ По данным историков, главные черты чувашской народности сложились в VIII–XII вв., завершилось же ее формирование в XIII–XV вв. на правобережье Волги. (История Чувашской АССР. Чебоксары, 1983. Т.1. С. 9, 56.)

данном периоде чувашская традиционная культура складывается в известный нам по позднейшим материалам классический вид, при котором естественно складывающиеся содержание и предназначение народного искусства вполне соответствуют друг другу. В этом смысле она достигает определенного расцвета.

Период после вхождения в Российское государство, продолжающийся с падения Казанского ханства (1552 г.), протекает под знаком появления и мощного влияния новых этнополитических и конфессиональных факторов. Свидетельства эпохи – стилевые и жанровые пласты, отражающие влияния православия и русской культуры. Последний этап этого периода, начинающийся со второй половины XIX в., связан с вмешательством дополнительно социального фактора – разложением патриархального быта пред лицом развития буржуазно-рыночных отношений. Он знаменует собой начало стилового расслоения, угасания целых ветвей народного творчества. Эти процессы продолжались и в советское время, усугубляясь нигилистическим отношением к культурной архаике, конкуренцией современных профессиональных форм музыкального искусства.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ, ПРЕДСТАВЛЯЕМЫХ К ЗАЩИТЕ

1. О ритме чувашской народной песни: К проблеме квантитативности в народной музыке. М.: Советский композитор, 1990. 144 с. [9,2 п.л.]

2. Чувашская *çавра юрă* и ее татарские параллели / Чувашская национальная академия. Чебоксары, 1993. 80 с. [5,0 п.л.]

3. Традиционная музыкальная культура [глава колл. монографии] // Иванов В.П., Фокин П.П., Трофимов А.А., Матвеев Г.Б., Кондратьев М.Г. Этническая история и культура чувашей Поволжья и Приуралья / ЧНИИ. Чебоксары, 1993. С. 250-268. [1,1 п.л.]

4. Предисловие. Комментарии // Песни средненизовых чувашей. Сост. М.Г.Кондратьев / Чувашская национальная академия. Чебоксары, 1993. С. 5-15, 318-335. [3,8 п.л.]

5. К вопросу о типологии чувашской народной музыки // Чувашское искусство. / Труды ЧНИИ. Вып. 70. Чебоксары, 1976. С. 53-73. [1,5 п.л.]

6. Многослоговой стих низовых чувашей в его взаимодействии с музыкальной формой // О чувашском искусстве / Труды ЧНИИ. Вып. 75. Чебоксары, 1977. С.3-37. [2,2 п.л.]

7. Музыкальные особенности народной песни // Чувашская народная поэзия / ЧНИИ. Чебоксары, 1990. С.124-139. [1,0 п.л.]

8. О чувашско-удмуртских этномызыкальных параллелях // Этническая культура чувашей: Вопросы генезиса и эволюции / ЧНИИ. Чебоксары, 1990. С.72-104. [2,6 п.л.]

9. О чувашско-татарских этномызыкальных параллелях: Введение в проблематику // Из наследия художественной культуры Чувашии / ЧНИИ. Чебоксары, 1991. С.3-61. [3,9 п.л.]

ДОПОЛНЕНИЕ. ИЗ ДРУГИХ ПУБЛИКАЦИЙ ПО ТЕМЕ:

10. Музыкальная культура: Традиции и инновации [Глава колл. монографии] // Иванов В.П., Кондратьев М.Г., Матвеев Г.Б., Петров И.Г., Трофимов А.А., Трофимов Г.Ф. Чувашки Приуралья: Культурно-бытовой процесс / ЧНИИ. Чебоксары, 1989. С. 94-111.

11. Об одной ледовой особенности песен юго-восточной Чувашии // Актуальные вопросы истории и теории чувашского искусства / ЧНИИ. Чебоксары, 1979. С.104-111 [журнальный вариант: Об одной разновидности ангемитоники в чувашских народных песнях // Советская музыка. 1979. № 5. С.82-84].

12. О некоторых параллелях между чувашскими и марийскими народными песнями // Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. Таллинн: Ээсти Раамат, 1980. С.276-284.

13. Исследование венгерскими учеными чувашской народной песни // Вопросы мастерства в современном чувашском искусстве / ЧНИИ. Чебоксары, 1981. С.163-166 [журнальный вариант: По следам древних венгров // Советская музыка, 1981. №. С.110-114].

14. О ритмической системе чувашской народной песни // Вопросы истории и теории чувашского искусства / ЧНИИ. Чебоксары, 1982. С.88-111.

15. О ритмической системе чувашской народной песни. Статья вторая // Чувашское народное творчество / ЧНИИ. Чебоксары, 1985. С.19-40.

16. Проявления квантитативности в ритмике марийских и чувашских народных песен // Традиционное и современное в музыке народов Поволжья и Приуралья / МарНИИ им.В.И.Васильева. Йошкар-Ола, 1988. С.69-80.

17. Типологическая структура чувашской музыкально-фольклорной системы // Традиционная музыка народов Поволжья и Приуралья. Вопросы теории и истории / ИЯЛИ им.Г.Ибрагимова КФАН СССР. Казань, 1989. С. 31-38.

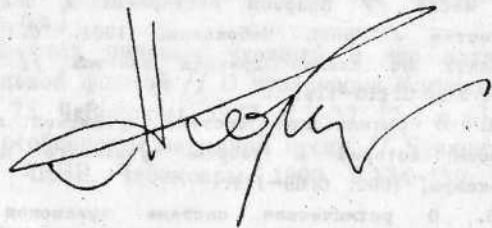
18. Музыкальный фольклор и этногенез народов Поволж-

ско-Приуральской историко-этнографической области (на подступах к изучению проблемы) // Проблемы этногенеза народов Волго-Камского региона в свете данных фольклористики: Материалы научного семинара 16-20 сентября 1989 г. / Астраханская гос. консерватория. Астрахань, 1989. С. 12-17.

19. Основные свойства чувашской пентатоники // Пентатоника в контексте мировой музыкальной культуры / Казанская гос. консерватория. Казань, 1994.

20. Песни низовых чувашей. Кн. 1. Чебоксары: Чувашск. кн. изд-во, 1981. [Составление, предисловие, комментарии].

21. Песни низовых чувашей. Кн. 2. Чебоксары: Чувашск. кн. изд-во, 1982. [Составление, предисловие, комментарии].



Заказ № 1693. Подписано в печать 17 апреля 1995г.
Тираж 100 экз. Объем 2,2 п. л.

Комитет Чувашской Республики по статистике
Отдел оперативной полиграфии