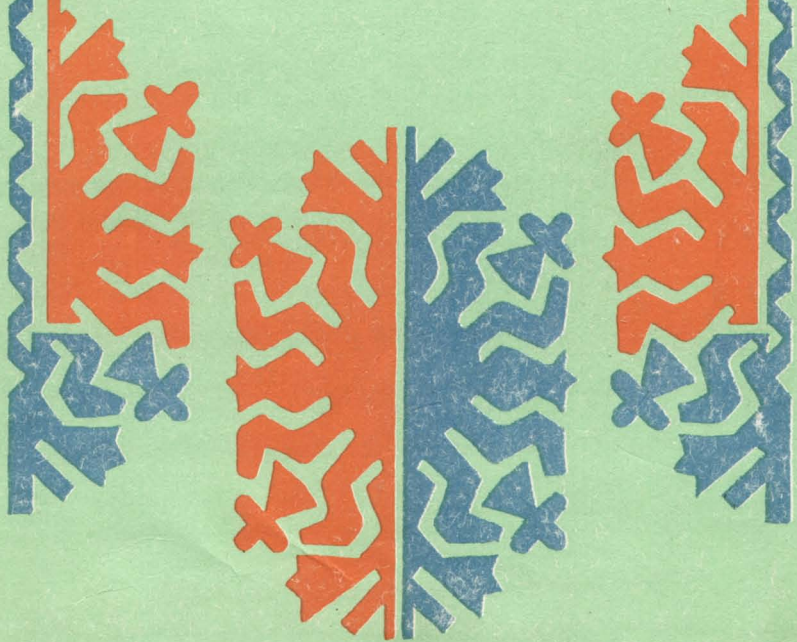


к 85.313,0  
К64  
23731-кф

М. Г. Кондратьев  
О РИТМЕ  
ЧУВАШСКОЙ  
НАРОДНОЙ  
ПЕСНИ



М. Г. Кондратьев

О РИТМЕ  
ЧУВАШСКОЙ  
НАРОДНОЙ  
ПЕСНИ

К проблеме  
квантитативности  
в народной  
музыке



МОСКВА  
"СОВЕТСКИЙ  
КОМПОЗИТОР"

1990

ББК 85.31  
К64

Рецензент доктор искусствоведения  
В. Н. ХОЛОПОВА

К  $\frac{590500000-088}{082(02)-90}$  85-90

ISBN 5-85285-035-7

© Михаил Григорьевич  
Кондратьев, 1990 г.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

А между тем величайшее невежество представляет собой исследование природы какой-либо вещи в ней самой. Ибо та же самая природа, которая в одних вещах кажется скрытой и тайной, в других вещах очевидна и почти ощутима; в этих вещах она возбуждает восхищение, а в тех даже не привлекает внимания.

Ф. Бэкон. «Новый Органон»

Настоящее исследование основано на многолетних наблюдениях и неоднократных попытках автора проникнуть в сущность ритмической организации чувашской народной песни. Первая статья по этим вопросам была закончена им еще в 1972 году и опубликована в двух вариантах в 1975 и 1976 годах. Чувашская народная песня оказалась чрезвычайно благодарным материалом, постоянно стимулировавшим желание заниматься проблемами ритма. Продолжавшаяся более десяти лет работа по ее записи и расшифровке (нотации), подготовка к печати фольклорных сборников явились поистине «пробным камнем» для проверки и критической оценки бытующих взглядов на природу чувашской ритмики и на музыкально-поэтическую ритмику вообще.

Теория музыки выделяет два фундаментальных принципа временной организации музыкальной интонации на уровне простейших ритмических группировок «в зависимости от расположения длительностей (квантитативный ритм) или акцентов (тонический ритм)» (Асафьев, 1947, с. 12). Ритмическая<sup>1</sup> организация чувашской народной песни основана на принципах квантитативной ритмической системы. Ее главная особенность — большая четкость квантитативных долготных отношений в структуре мелодии при свободе от внемузыкальных детерминант (словесно-речевых или иных). Таким образом, в своем нынешнем виде это чисто музыкальная ритмическая система. Древнейшие генетические связи ее пока неясны. О чисто музыкальной квантитатив-

<sup>1</sup> Оговорим, что в дальнейшем изложении используются преимущественно термины «ритмика и ритм» вместо параллельных «ритмика и метрика», «ритм и метр» или обобщенного «метроритмика», «метроритм». Это связано с тем, что проблематика квантитативной временной организации вообще допускает сближение понятий метра и ритма вплоть до смешения (см.: Харлап, 1976, с. 569) или даже отождествления (Холопова, 1971, с. 38 — о концепции А. Бринера). В теории литературы квантитативное стихосложение часто называется метрическим. В этом значении данный термин может встретиться и в нашем тексте — при изложении первоисточников. Понятиям метра и метрики мы придаем в основном значение той или иной конкретной формы организации квантитативного ритма (например, метры античные, арабские, метры чувашских свадебных песен и т.п.). Расшифровку сокращений библиографических источников и источников нотных примеров см. в конце книги.

ной ритмике говорилось в свое время и в работах Р. Вестфаля и Ю. Н. Мельгунова. Концепция «музыкальных стоп», созданная ими, оказалась неорганичным соединением античных метрических стоп и чуждого им материала. Естественно, что она не получила подтверждения и была предана забвению<sup>2</sup>. Наш подход не является возрождением этой концепции. Отличия видятся прежде всего в том, что стопность квантитативного типа не привносится в чувашскую народную песню извне, из какой-либо разработанной на другом материале теории. Предлагаемый читателю труд первоначально основывался на попытках извлечь теорию, согласно знаменитому призыву В. Ф. Одоевского, «из самых напевов, как они есть», «не мудрствуя лукаво». Соединение же с общетеоретической концепцией квантитативности, упоминаемой здесь в самом начале книги, фактически произошло где-то на завершающем этапе осмысления внутренних закономерностей чувашской ритмики. При сопоставлении эмпирически найденных, казавшихся уникальными закономерностей с этой концепцией определилось место, занимаемое чувашской ритмикой и подобными ей способами временной организации музыки у других народов в ряду ритмических систем, известных науке. Таким образом, обрисовываются две главные задачи настоящей работы. Одна из них заключается в последовательном описании эмпирически найденных внутренних связей и закономерностей чувашской ритмики. Не менее важной представляется и вторая — ввести чувашскую ритмику в круг понятий, уже разработанных в теории ритма (как музыкального, так и музыкально-поэтического, поскольку народно-песенная ритмика есть явление комплексное, синкретическое по природе), при необходимости развивая их применительно к чувашскому материалу. Решение этих задач позволяет не только дать типологическое определение чувашской ритмической системы, но и открывает путь для дальнейших историко-типологических исследований на материале родственных и типологически сходных народно-песенных культур. Тем самым оправдывается известное методологическое правило, гласящее в формулировке Ф. Энгельса, что «надо сначала знать, что такое данный предмет, чтобы можно было заняться теми изменениями, которые с ним происходят»<sup>3</sup>. Настоящая работа и есть собственно теоретическое описание данного предмета, историческое познание которого еще предстоит.

Приведенное в I главе общее определение квантитативной ритмики, на которое мы опираемся при анализе чувашской песни, совпадает с определениями древних и средневековых музыкально-поэтических систем, хорошо изученных наукой, — античной, древнеиндийской, европейской модальной, арабского аруза. Но в нем не оговаривается одно из дополнительных условий, считающихся существенными для возникновения и развития метрического стихосложения, — наличие профес-

<sup>2</sup> Понятие о стопах в музыке, встречающееся в работах И. В. Способина и В. А. Цукермана, лишь по названию совпадает с концепцией Вестфаля—Мельгунова. Как замечает В. Н. Холопова (1983, с. 11—12), «стопы» у современных теоретиков музыки имеют смысл различных ритмических рисунков в системе тактового (квалитативного) типа.

<sup>3</sup> Маркс К., Энгельс Ф. // Собр. соч. — 2-е изд. — Т. 21. С. 303.

сиональной ветви в устном музыкально-поэтическом творчестве народа. Возникает вопрос о правомерности применения понятия количественной системы к ритмике народных песен при отсутствии профессиональной традиции в данной культуре. Следует принять во внимание следующее. Отсутствие устной профессиональной традиции на одном из этапов (например, современном) существования культуры того или иного народа само по себе не служит доказательством ее отсутствия на другом этапе в прошлом. Как показывает изучение устного музыкального творчества народов, знающих разделение профессиональной и народной традиций, между последними нет непроходимой пропасти. Они имеют многочисленные точки соприкосновения друг с другом в ладоинтонационной и ритмической областях. Естественно, что в таких культурах элементы количественного ритма в более или менее явном виде проникают в фольклор. Но сегодняшняя наука не связывает количественный тип стихосложения ни с отдельными культурами, породившими общеизвестные метрические системы в своей классической поэзии, ни с типом языка. В противопоставлении качественного и количественного стихосложения «явно выступает различие не языков, а стадий развития стиха, различие историко-литературных условий, определяющих функцию метра, что, в свою очередь, определяет выбор метрообразующих средств...» — указывает М. Г. Харлап (1978б, с. 59). В историко-типологических схемах развития ритмических систем количественная система располагается на этапе нераспавшегося синкретического единства музыки, поэзии и танца, до их обособления как вполне самостоятельных искусств со своими структурными основами. При стадийном подходе география распространения количественной метрики не может быть ограничена только уже известными культурами. Теоретически допустимо, что через эту стадию развития прошли и многие другие народы, в той или иной степени сохранив ее следы в фольклоре. Поэтому поиски следов количественной ритмической организации в фольклоре разных народов представляются правомерными и необходимыми. С другой стороны, применяя понятие количественности к чувашской народной песне, мы исходим из объективных свойств материала, наиболее убедительно на сегодняшнем этапе познания объясняемого только данной концепцией в ее самых существенных чертах. Безусловное доминирование этого типа ритмики в чувашской традиционной народной песне говорит все же не о косвенных влияниях, а, скорее, об исконно количественном мышлении, присущем чувашской народно-песенной культуре «по природе». В конечном счете это заставляет задуматься и о месте количественного типа ритмики в культурах, считающихся чисто фольклорными. Вместе с тем остается бесспорным, что наиболее законченное и совершенное выражение количественные системы получили в профессиональной традиции. Именно она с большой полнотой изучена. Поэтому мы опираемся на общие теоретические положения, основанные на профессиональном материале.

Чувашская народная музыкально-поэтическая система обладает высокой степенью организованности не только в области ритмики. Необычайно устойчивы жанровые (а через них — семантические) свя-

зи музыкальной интонации, пока не изученные в достаточной степени. Ритмоинтонационные модели *туй* (свадебных), *салтак* (рекрутских), *уяв-вайй* (хороводно-игровых) и некоторых других видов традиционных песен отличаются высокой степенью живучести, четкой функциональной определенностью и в современных условиях. Не менее устойчивы региональные музыкально-поэтические формы, по которым легко определить приблизительный ареал распространения той или иной песни. Представляется верным предположение этнографов (см. в коллективной монографии: Чуваши, 1956, с. 77), что консервацией регионально-диалектных особенностей чувашская культура обязана отсутствию в течение столетий «единого экономического и культурного центра, который являлся бы местом общения всего народа», и вокруг которого могли бы происходить процессы стирания местных различий в языке, фольклоре, одежде, предметах материальной культуры. Вместе с тем диалектные особенности в разных областях культуры не чрезмерно велики, в частности языковые диалекты не мешают представителям разных групп свободно разговаривать друг с другом. Это свидетельствует об общности древнейших основ культуры. Живущие в сегодняшнем музыкальном быту традиционные народные песни так же несут признаки единой (сейчас ее можно назвать общенациональной) музыкальной системы.

Чувашская культура в целом таит в себе много неизведанного. Ее истоки уходят в глубочайшую древность. В настоящее время считается окончательно установленным, что чувашский язык принадлежит к булгарской ветви тюркской группы алтайской языковой семьи (единственный на сегодня ее «живой» представитель). Сам этноним в форме «чуваши» в письменных источниках до XVI века не обнаружен. На основе преимущественно лингвистических данных создана концепция, отождествляющая чувашей с суварями (сувазами) — одним из племен, населявших Булгарское государство на Волге (VIII—XIII века), а до этого входивших в болгарский союз племен в Приазовье и на Северном Кавказе. Историки достаточно точно датируют период формирования чувашской народности: хотя оно «завершилось в XIII—XV веках в основном на правобережье Волги, ее главные черты сложились еще в VIII—XII веках в Волжской Болгарии» (История Чувашской АССР, 1983, с. 56). В это же время, очевидно, определяются и основные типологические черты чувашской культуры. Это убедительно подкрепляется многочисленными параллелями, в том числе музыкальными, чувашской и дунайско-болгарской культур (разделение предков этих народов произошло в VII веке н. э.; см.: Денисов, 1969; Кауфман, 1971) и отчасти венгерскими параллелями (контакты относятся к V—VII векам н. э.; см.: Кодай, 1961; Викар, 1979). Прародиной булгарско-суварских племен считается Центральная Азия, откуда вместе с хуннскими племенами они переселились на запад (в период с середины I века до н. э. до V века н. э.). Данная концепция происхождения чувашского народа в основных чертах была изложена в труде Н. И. Ашмарина «Болгары и чувашы» (Казань, 1902), где впервые было обобщено все высказанное до него в научной литературе по этому вопросу. С мнением этого крупного тюрколога в целом совпадают и взгляды совре-

менных историков и языковедов (см.: Каховский, 1965; Егоров, 1971; История Чувашской АССР, 1983; Чуваши, 1970). Тем не менее сложность и многокомпонентность истоков чувашской культуры и языка вновь и вновь дают пищу для продолжения дискуссии о происхождении народа, для различных, порой диаметрально противоположных суждений о том, кто же такие чуваша: тюрки или же тюркизированные финноугры, потомки болгар или небулгарских племен, подчинившихся им, пришельцы на Волгу или же автохтонный народ (см. обзоры дискуссий 60—70-х годов в кн.: Ахметьянов, 1978, с. 3—14; Федотов, 1980). Некоторые особенности чувашского языка позволяют аргументировать то его глубочайшую древность по сравнению с другими тюркскими языками, то их (особенностей) относительно позднее происхождение (см., например, полемику о «ротацизме» в кн.: Федотов, 1980, с. 138—156). Давно замечены, но остаются недостаточно исследованными многие параллели с языками иранских, семито-хамитских, кавказских народов. Установленным фактом считается, что «количество арабских и иранских элементов в чувашском языке достаточно велико, во всяком случае, оно значительно превосходит все приводившиеся до сих пор перечни и расчеты. ...Точное определение иранского лексического вклада в чувашский язык — дело не столь близкого будущего» (Скворцов, 1980, с. 118—119)<sup>4</sup>. Связи богатейшего орнамента вышивки и всей структуры народного чувашского костюма и традиционного костюма древних земледельцев Средней Азии, исследованные в комплексе с миропониманием и мифологией, «неоспоримы, — отмечает историк проф. В. Д. Димитриев, — но еще не найдено окончательное решение этой проблемы» (предисловие к кн.: Трофимов, 1977, с. 5—6; см. по этому вопросу также статьи Трофимова, 1976, 1979).

Мы считаем необходимым акцентировать внимание на нерешенных вопросах древней истории народа с целью провести параллель и подчеркнуть сложность возникающей вслед за теоретическим описанием проблемы происхождения ритмической системы чувашской народной песни. Решение ее, по-видимому, станет делом будущих исследований.

В настоящее время вполне назрело одно из главнейших условий для постановки вопроса об изучении ритмической системы чувашской народной музыки. С конца XIX века и в течение истекших десятилетий нынешнего собран огромный фактический материал, исчисляемый тысячами мелодий. Существенная часть этого материала была опубликована главным образом в сборниках С. М. Максимова уже в 20-е и 30-е годы. Затем 60-е и 70-е годы принесли солидные издания, в общей сложности включающие в себя почти полторы тысячи произведений народного музыкального искусства. Среди изданий последнего времени следует выделить крупные сборники чувашских народных песен: Мак-

<sup>4</sup> Это сказано современным языковедом несмотря на существование статей по этому вопросу (например, Андреев, 1975) и солидной по объему монографии Б. Шернера «Арабские и новоперсидские заимствования в чувашском языке» (Висбаден, 1977; на нем. языке).



симов, 1964; Федоров, 1969; Викар, 1979; Песни низовых чувашей, 1981, 1982; Вдовина, 1985. Кроме этого, исследователям доступны и несколько тысяч фонограмм и нотных расшифровок, хранящихся в Научном архиве НИИ языка, литературы, истории и экономики при Совете Министров Чувашской АССР (ниже везде НИИ ЯЛИЭ). Представляется объективной и высокая оценка масштабов деятельности чувашских музыкантов-фольклористов, данная зарубежными учеными: «Последние сто лет собрания чувашской народной песни могут рассматриваться как выдающиеся по масштабам и важности в отношении к Советскому Союзу в целом, безотносительно к размерам чувашского населения. По количеству материала и числу публикаций собранное стоит выше среднего уровня» (Викар, 1979, с. 21; перевод наш.— М. К.).

К числу достижений чувашской музыкальной фольклористики следует также отнести постановку вопроса о музыкальных диалектах. Чувашский народ составляют три основные этнографические группы: вирьял (или тури) — верховая, анатри — низовая, анат енчи — средненизовая (или средняя). Издавна расселенные достаточно компактной массой, каждая из этих групп до сих пор сохраняет некоторые особенности в языке, обычаях, одежде, фольклорных формах. Начало региональному изучению чувашской народной песни положил еще С. М. Максимов в книге «Песни верховых чувашей» (1932). Продолжением аналогичных изданий явились два тома «Песен низовых чувашей», подготовленные автором настоящей работы (1981, 1982). Перспективным планом НИИ ЯЛИЭ предусмотрен выпуск в свет и следующего издания по музыкальному фольклору средненизовой этнографической группы. Появились и специальные исследовательские работы на эту тему (Кондратьев, 1976б; Осипов, 1982). Большое внимание региональным особенностям чувашской народной песни уделил и Ласло Викар в предисловии к своему сборнику (1979).

Региональное изучение фольклора позволило выделить как местные, так и общечувашские песенные формы. К местным формам следует отнести многослоговый стих, распространенный только у низовых чувашей — анатри (уместно назвать его стихом «анатри»). Эта форма отличается классической силлабичностью стиховой структуры, то есть отвечает следующим трем признакам принципиального характера. Во-первых, в ней число слогов в строке постоянное — от 9 до 11 (в первом стихе строфы, как правило, по 10—11 слогов, в остальных — 9—11 слогов). Эта структура обязательна для тысяч образцов многословных песен многих традиционных жанров (подстрочные переводы текстов чувашских песен здесь и далее наши.— М. К.):

- 11 (7+4) Шурā пүртсен умне те шālса кайāр,  
 11 (7+4) Шур калпаклā хёрсем те, ай, выляма,  
 11 (7+4) Шур калпаклā хёрсем те, ай, выляма;  
 11 (7+4) Сакā манāн юрāма в(ē)ренсе юлāр  
 11 (7+4) Эпёр аса килсен те, най, юрлама,  
 11 (7+4) Эпёр аса килсен те, най, юрлама.

(Перед светлой избой да подметите,  
 В белых колпаках девушкам, та, а, чтоб играть;

Эту мою песню разучите,  
Когда нас вспомните, да, най, чтоб петь.)

или:

- 10 (6+4) Лаша сине ларсан — лаша лайах,  
9 (6+3) Сёре анса утсан — сёр лайах,  
9 (6+3) Сёре анса утсан — сёр лайах,  
10 (6+4) Аста кана пырсан — пёр те уйах,  
9 (6+3) Ху сурална сёршыв — сав лайах,  
9 (6+3) Ху сурална сёршыв — сав лайах!

(На лошадь сядешь — лошадь хороша,  
На землю сойдешь, зашагаешь — земля хороша,  
Куда ни пойдешь — везде одна луна,  
Но свой родной край — лишь он хорош!)

Во-вторых — это видно из приведенных примеров, — в многосложнике «анатри» в определенном месте всегда присутствует цезура (слово-раздел), асимметрично рассекающая стих на два полустаха в соотношении 7(6) + 4(3) слога. В-третьих, именно в низовом чувашском диалекте ударение в слове «почти всегда падает на последний слог независимо от того, состоит ли он из гласного полного образования или редуцированного» (Егоров, 1971, с. 199), и, следовательно, по отношению к цезуре ударение имеет постоянное место.

Более широко распространена другая форма стиха — «такмак» (в качестве стиховедческого понятия этот народный термин введен филологом Н. Р. Романовым в статье 1928 года и применительно к музыкальной форме песен использован С. М. Максимовым в труде начала 30-х годов, изданном в 1964 году). Ее характеризует 7—8-слоговая (в основе) строка. Здесь также имеется константная цезура — в чистых случаях после четвертого слога:

- 8 (4+4) Сарт, сарт тарāх/нумай утрām,  
8 (4+4) Сарт, сарт тарāх/нумай утрām,  
7 (4+3) Лаппипе те/утасчē;  
8 (4+4) Хуйāххине/нумай куртām,  
7 (4+3) Ыррине те/курасчē.

(По холмам, холмам много ходила,  
И по низинам походить бы;  
Горюшка много испытала,  
И счастьяца испытать бы.)

Но число слогов до и после цезуры в форме «такмак» часто подвержено колебаниям (см. примеры 21, 26 и комментарии к ним). Это не позволяет говорить о поэтической силлабике (подобной вышеописанной в форме «анатри»). Здесь оказывается необходимым комплексный музыкально-поэтический подход, учитывающий ритмическую структуру как стиха, так и мелодии одновременно. При таком подходе вопрос о константном числе слогов переводится в более общий план, превращаясь в вопрос о константном числе временных элементов — своего рода ритмических ячеек формы, допускающих переменность числа слогов (их выявлению и описанию посвящается существенная часть нашего исследования). Подобный тип структуры наиболее точно характеризуется понятием музыкально-силлабического склада (тер-

мин был предложен Е. В. Гиппиусом в устной беседе с автором о типах стихосложения народной песни)<sup>5</sup>.

Все явления, описываемые в настоящей работе без особых оговорок, типичны для чувашской народной песни. На каждый случай находится ряд примеров. Чтобы исключить впечатление случайности того или иного явления или тенденции в подборе примеров-аргументов, мы использовали в качестве основного материала разнообразные, но преимущественно опубликованные источники. Наиболее часто будем апеллировать к материалам сборников С. М. Максимова (1924, 1932, 1964), Г. Ф. Федорова (1969, сост. Ю. А. Илюхин), Л. Викара (1979), И. Г. Вдовиной (1970), «Йавашкел юррисем» (1979, сост. Я. А. Задоров), «Песни низовых чувашей» (1981 и 1982). В совокупности в них содержится около двух тысяч мелодий. Кроме того, в качестве дополнительных источников мы привлекаем также рукописные собрания разных авторов из фондов Научного архива НИИ ЯЛИЭ, в общей сложности превышающих пять тысяч народных мелодий, пока не опубликованных (за небольшими исключениями). Здесь представлены все основные диалекты и разновидности чувашской устной музыкальной традиции, а также все этапы ее научного познания (что отражено в особенностях нотирования). Сама неоднородность источников (качественная, количественная, диалектная, жанровая) не служит помехой, напротив, она доказывает, что на любом традиционном чувашском материале можно показать особенности чувашской ритмики. Исключение может составить только слой лирических песен современного происхождения, находящихся под перекрестным влиянием русской городской песни-романса, лирических баллад, массовой песенной продукции композиторов, а иногда и прямо заимствованных из интернационализировавшегося общероссийского музыкального быта (приведем в пример общераспространенные песни «Саврашпусёнге» («В деревне Саврашпусь») на мелодию знаменитых в свое время «Кирпичиков» В. Кручинина, «Мёншён-ши» («Отчего же») на мелодию ивановских ткачей «Родина»). Сюда же можно отнести и плясовые припевки-частушки, типологически мало отличающиеся от русских аналогов. В названных сборниках чувашских песен эти разновидности практически отсутствуют.

Но, несмотря на изобилие песенных сборников разных авторов, главным условием формирования представлений о самых сокровенных

<sup>5</sup> Обоснованность такого разделения двух типов чувашского народного стиха с позиций своей науки подтверждает и филолог В. Г. Родионов. Им даются иные терминологические определения: равносложный стих (соответствует стиху «анатри») и равнодлительный стих (ему соответствует стих «такмак»; Родионов, 1979а, с. 19; 1982, с. 31—32). Под равнодлительностью стиха здесь подразумевается одинаковая сумма длительностей пропевания слогов в стихе (фразе) независимо от числа слогов, колеблющегося в «такмаке» в широких пределах. Однако понятие равнодлительности столь же приложимо и к другим типам песенных форм чувашского фольклора, в том числе и к форме «анатри». Другими словами, равнодлительность не является существенным критерием для их дифференциации. Понятие равнодлительности употребляется в литературе и в смысле равенства пропеваемых слогов друг с другом по долготе (см., например, Нигмедзянов, 1982, с. 38), что не отражает особенностей чувашской песенной ритмики.

свойствах структуры ритма чувашской народной песни явился наш личный опыт ее слушания, нотирования, воспроизведения. Живой процесс исполнения народной песни включает в себе множество таких нюансов мелодики и ритма, которые невозможно увидеть в нотной записи, минуя личный слуховой опыт. Несмотря на то, что наши положения иногда иллюстрируются опубликованными материалами разных авторов, большая часть наблюдений и выводов была сформирована во время собственной работы по расшифровке и анализу полевых экспедиционных записей.

С целью достижения максимальной наглядности мы оформили нотные примеры по единым принципам так называемой синтаксической нотации. Тактировка оригиналов везде сохранена в виде пунктиров. Если мелодии транспонированы, начальный тон оригинала показан квадратной нотной головкой после ключа. Исполнительские детали, малохарактерные для чувашской народной песни и не имеющие принципиального характера для анализа ритма (форшлаги, глissандо, знаки перемены дыхания и т. п.), в некоторых примерах опущены без оговорок. Поскольку речь идет об общих принципах организации ритмики по долготе, в анализах мелодий и примерах принят единый масштаб отсчета длительностей. За единицу движения принята восьмая длительность, и все цитируемые мелодии приведены в соответствующую форму.

Структура книги определена тем, что существует, с одной стороны, общая теория количественных систем (в ней чувашская песня до сих пор не фигурировала). Она дает взгляд на соответствующие конкретные явления музыкальной ритмики как бы «сверху». С другой стороны, имеется ряд попыток этнографического и музыкально-фольклористического осмысления чувашской народной музыки — это взгляд эмпирического характера, от самого предмета, как бы «снизу». Оба взгляда в принципе могут стать отправными пунктами исследования. Наша цель — достижение синтеза теоретического и эмпирического знания о чувашской народной песне. Поэтому именно от этих крайних, противоположных позиций, изложенных в двух первых главах, образуется как бы встречное движение. «Скрещивание» линий исследования происходит в третьей, четвертой и пятой главах. В этом смысле они могут считаться центральными. Здесь на всех возможных уровнях последовательно описываются внутренние связи, закономерности временной структуры чувашской песни в терминах и понятиях теории количественной ритмики. Еще один аспект ритмики чувашской народной песни — взаимодействие в ней долготной и акцентной организации — рассмотрен в шестой главе. В заключении, при подытоживании основных выводов о ритмической системе чувашской народной песни, одновременно ставятся новые вопросы — об историко-генетических связях ритмических систем, представленных в фольклоре современных чувашского, татарского, башкирского, марийского и удмуртского народов, о типологических признаках количественной системы в музыкальном фольклоре. Исследование чувашской ритмической системы подводит и к проблемам общей типологии музыкально-

поэтической ритмики народных песен, еще недостаточно изученным наукой.

В тексте имеются сокращенные ссылки на нотные источники. Они состоят из трех групп знаков, разделенных точками. Рукописные источники обозначаются аббревиатурой НА — Научный архив НИИ ЯЛИЭ. Отдел хранения не указывается, так как все нотные рукописи помещаются в одном — шестом — отделе архива. Вторая группа знаков является номером единицы хранения (в случае наличия в ней нескольких тетрадей с разной нумерацией песен внутри указан также инвентарный номер данной тетради). Последняя группа цифр — номер песни, указанный в рукописи. Ссылки на опубликованные источники песен также даются сокращенно. Ввиду того, что ссылки на сборник «Песни низовых чувашей» (ПНЧ) даются без указания года издания, следует помнить, что первая книга сборника (Чебоксары, 1981) содержит песни с №1 по 126, а вторая (Чебоксары, 1982) — с №127 по 234.

Для того, чтобы помочь читателю получить хотя бы приблизительное представление о звучании чувашского текста, дадим некоторые пояснения.

В чувашской фонетике есть четыре звука, которые передаются буквами славянского алфавита с диакритическими знаками. Это редуцированные гласные *ă* и *ĕ*. Произносятся они как русские *о* и *е* в слоге, следующем после ударного: *гласность*, *годность*, *осень*, *парень*. Разница с русским в том, что в чувашском языке они могут оказаться и в ударной позиции: *вăкăр* (бык), *кĕмĕл* (серебро) и т. п. Гласный *ÿ* — аналог немецкого *ÿ*. Согласный *ç* произносится приблизительно как смягченное *с* — *сь* (но в других тюркских языках чувашскому *ç* соответствуют фонемы *дж*, *дь*, *й*).

## ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ КВАНТИТАТИВНОЙ РИТМИКИ В МУЗЫКОВЕДЕНИИ

### 1.1. Квантитативность и квалитативность (Общие понятия теории ритма)

Среди оснований теории ритма едва ли не самым общим является разделение временных представлений человека на два класса — представления о скорости и представления о длительности (об этом см.: Харлап, 1978б, с. 69, со ссылкой на работу психолога В. Вундта). Соответственно этому все временные процессы подразделяются на два типа, хорошо охарактеризованные М. Г. Харлапом: «В одном случае мы имеем дело с делением единого процесса на фазы и доли (половины, четверти, восьмые и т. д.), причем деление может быть доведено до величин, которые для восприятия уже лишены определенной длительности. В другом случае ритмическое построение образуется складыванием отрезков уже разделенного времени, имеющих определенную, легко воспринимаемую длительность и, следовательно, не слишком мелких» (Харлап, 1978б, с. 69). Принципом сложения (другие его названия, встречающиеся в литературе: метрический — в старом, узком значении, времяизмерительный, аддитивный, количественный). То или иное построение в нем образуется из низших единиц — мор, хронос протос в античной традиции, матра, акшара в индийской традиции, никре в арабской традиции, — группируемых в первичные ячейки ритма — стопы у греков, амшака или пада у индийцев, рукны в арабском арузе, модусы в европейской музыке XII—XIII веков. Из этих ритмических ячеек-стоп в буквальном смысле складываются музыкально-поэтические построения — колонны или метрические члены в античной традиции, тала (могут состоять из нескольких секций) в индийской, ика (или, в поэтике, бахр) в арабской, ордо (ряд) в средневековой европейской традициях. В структуре квантитативной системы каждый более крупный элемент есть результат сложения предыдущих по определенным правилам. Строение высших элементов зависит от низших, но не наоборот. В отличие от этого в собственно музыкальной акцентно-тактовой (тактометрической, дивизивной, тонической, квалитативной) системе ритма господствует противоположный принцип деления целого на подчиненные ему части — построения, такты (последние так и называют «отрезками» музыки), доли тактов, каковые могут делиться на любое число равных час-

тей теоретически до бесконечности. Курт Закс терминологически подчеркивает эти два принципа, называя первый аддитивным (от лат. прибавление), второй дивизивным (от лат. разделение) видами ритма (Закс, 1953, с. 24 и 25). На другие их свойства обращают внимание теоретики, сопоставляя количитативный (от лат. количество) и квалитативный (от лат. качество) виды ритма. В первом указывается количественная оппозиция временных единиц, которые могут быть долгими и краткими относительно друг друга. Во втором — качественная оппозиция единиц ритмики — долей такта, тактов, могущих быть сильными и слабыми относительно друг друга. Такое выделение двух типов ритмики по самым общим признакам можно считать устоявшимся в науке<sup>6</sup>.

В стиховедении наряду с количитативной и квалитативной (тонической) системами стихосложения рассматривается и силлабическая (равнослоговая) система как вполне самостоятельная. В ней не учитываются ни качественные, ни количественные характеристики единиц стиха — слогов. (Может приниматься во внимание только местонахождение ударного слога, ближайшего к цезуре; долгота звучания слога вовсе не имеет значения.) Но в контексте музыковедческой работы эти характеристики выходят на первый план. Понятия силлабичности и количитативности здесь не противоречат, не могут противоречить друг другу. В музыковедении количитативность понимается в точном, но достаточно широком значении: это «древняя ритмическая система, основанная на различии долгих и кратких слогов и звуков, независимо от ударений» (Холопова, 1983, с. 268). Стих народной песни может рассматриваться как силлабический только будучи взят абстрагированно от мелодии. При воссоединении же с мелодией — а это единственная естественная форма его бытования — словесная конструкция попадает в рамки долготных отношений тонов, совершенно не «предусмотренных» в стихе самом по себе. Тогда становятся необходимыми различные поправки, например, на м у з ы к а л ь н у ю силлабичность или равнодлительность стиха (см. в предисловии о чувашских песенных

<sup>6</sup> Если не считать терминологических недоразумений, связанных со снижением уровня обобщенности этих фундаментальных понятий. Так, применительно к частным явлениям количитативность интерпретируется в рамках концепции «квантов музыкального времени» (см. ниже в данной главе о работах В. В. Коргузалова и П. В. Аравина). В обстоятельном труде азербайджанского филолога А. Джафара античная разновидность количитативной метрики отождествлена с количитативностью вообще. Справедливо указывая конкретные различия античной и арузной ритмики, подчеркивая большую сложность ритмических комбинаций в метрах аруза, Джафар отводит последнему более высокое место в своей эволюционной схеме (1968, с. 34). Его точка зрения выражена вполне однозначно: «Если мы будем учитывать эту сложность структуры размеров аруза, складывающихся из ритмически разнотипных моделей, то называть аруз количитативной метрикой, как это часто делается в литературоведческих работах, по нашему мнению, будет неверно» (1968, с. 33). Но качественно иных принципиальных основ арузной метрики автор не раскрывает, всем изложением подтверждая верность общепринятой точки зрения на аруз как разновидность количитативной системы. Кроме того, здесь явно не учтено существование разностопных индийских метров и древнегреческих логаздов, сопоставимых по сложности с арузными метрами.

формах). В отношении же собственно мелодической и комплексной песенной ритмики оказывается уместным применение и понятия квантитативности.

## 1.2. Существует ли квантитативность в музыке?

Таким образом, квантитативный тип ритмики занимает одно из фундаментально важных мест в общей типологии исторически сложившихся ритмических систем как музыки, так и поэзии. Но изучению его конкретных проявлений в современных культурах отечественное музыковедение до недавнего времени уделяло мало внимания. В истории была известна попытка в конце XIX — начале XX века использовать понятия античной теории квантитативной ритмики для анализа европейской музыки Нового времени (исторического периода, следующего за Средними веками и обычно именуемого Новой историей) или русской народной песни (работы Рудольфа Вестфала и его ученика Ю. Мельгунова; см.: Мельгунов, 1907, а также Булич, 1884). Эти ученые пытались, как это стало очевидным позднее, чисто механически соединить материал и понятия типологически различных до несовместимости систем ритмики. Бесплодность их попытки надолго отвратила музыковедов от изучения квантитативной ритмики в музыке.

Действительно, еще в конце сороковых годов в отечественном музыковедении проблема квантитативной ритмики в музыке не обсуждалась. Во всяком случае, один из эрудированнейших специалистов своего времени К. В. Квитка мог, совершенно не опасаясь за свой авторитет, заметить, что ему неизвестно, «существуют ли в настоящее время (разрядка Квитки. — М. К.) народы, к песенному размеру которых можно применить термин «метр» в историческом узком смысле слова» (Квитка, 1973, с. 40), и не поднимать вопроса о квантитативности применительно к народной песне. Следует помнить, конечно, что автор говорил здесь не об элементах квантитативности, а о целостной системе классического вида, где «ритм пения адекватен стихотворному, основанному на квантитативности гласных» (там же, с. 40—41). Другой крупнейший знаток народной музыки, В. М. Беляев, в работе 1960 года склонялся к мысли, что «к какому бы виду ни принадлежало в литературном отношении песенное стихосложение того или другого народа — к силлабическому, квантитативному или иному, — в музыкальной трактовке оно приобретает качества тонического (разрядка Беляева. — М. К.) стихосложения, основанного на различных видах акцентировки слогов стихотворного текста» (опубликовано в кн.: Беляев, 1971, с. 122). Другими словами, музыкальная ритмика песен («музыкальная трактовка» стиха) в современных нам культурах не связана с квантитативностью ни при каких обстоятельствах, пусть даже последняя наблюдается в стихе. Музыкальная ритмика имеет качества акцентного, иначе — тактового, типа. В принципе такой же была и позиция Херберта Тампере. Находя в стихе старой эстонской песни квантитативную основу (что связано со структурой языка — см.: Тампере, 1956, с. 25; 1983, с. 7), он не видел оснований связывать



систему музыкальной ритмики с квантитативностью: «Различия в долготе слогов могут изменять длину музыкальных единиц, хотя и на относительно небольшие иррациональные величины», сходные по масштабу и способу записи с чисто агогическими изменениями (работа 1933 года, опубликована в кн.: Тампере, 1983, с. 43). Основное внимание он уделял согласованию ударений слова и напева, при котором неизменный музыкальный метр (читай: регулярный. — М. К.) может подчинить себе словесные ударения или подчиниться им сам (Тампере, 1983, с. 43—44).

Распространенность таких взглядов, по-видимому, и легла в основу представления, что ритм и метр, хотя и являются фундаментальными категориями, все же подчинены законам музыкальной формы и гармонии, достаточно простым и хорошо изучены. Крупнейшим музыковедом-теоретиком принадлежали безоговорочные суждения вроде следующих: «Ладовая организация музыки несравненно сложнее и тоньше, нежели метрическая» (Мазель, 1960, с. 69<sup>7</sup>). Или: «Мы должны включить ритм в ряд основных факторов звуковой ткани, принимая, однако, во внимание, что он обычно имеет значение, подчиненное по отношению к мелодике и гармонии» (Тюлин, 1966, с. 29). Это мнение назвал «общепринятым», оговаривая, впрочем, неприменимость его к современной музыке, и Ю. Н. Холопов (1965, с. 128). Именно новые явления в музыке композиторов XX века, а также возрастание интереса к доклассической музыке, в том числе средневековой, к фольклорным и древневосточным музыкальным системам, пробудили внимание теоретиков к проблемам ритма. Весьма симптоматичным для сложившегося положения был заголовок статьи В. Н. Холоповой 1964 года, ставшей «первой ласточкой»: «Внимание ритму!». В последующие годы появилось большое число исследований разных авторов, среди которых с точки зрения нашей темы заслуживают упоминания прежде всего работы О. Агаркова, П. Аравина, В. Елатова, Р. Захрабова, В. Коргузалова, М. Сапонова, Т. Соломоновой, П. Стоянова, Н. Тифтикиди, М. Харлапа, В. Холоповой. Вышел из печати первый в отечественном музыкознании сборник статей по вопросам музыкального ритма (Проблемы музыкального ритма, 1978). Стало ясно, что явления ритмики гораздо сложнее, нежели это представлялось ранее. Впервые со всей очевидностью и широтой встал вопрос о национальном и типологическом многообразии принципов и систем ритмической организации музыки. Сколь многое остается пока за пределами внимания исследователей говорит факт, что в нарастающем потоке литературы по вопросам ритма осталась практически забытой (до середины 80-х годов не упоминалась) работа об удмуртской народной песне Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд (1941). В ней четко указано на проявление квантитативного принципа в музыке одного из современных народов. В большинстве напевов старых удмуртских песен, писали авторы, «музыкальные ударения отсутствуют, и в основе ритмической организации лежат временные музыкально-ритмические про-

<sup>7</sup> Во втором издании книги Л. А. Мазеля (1979) это положение снято, возможно, в свете новых представлений.

порции» (с. 76; подчеркнуто авторами! — М. К.). То есть, опираясь на удмуртский материал, уже тогда можно было оспорить представления об универсальности для музыки принципов акцентно-тактовой ритмики. К сожалению, по целому ряду обстоятельств (начавшаяся война, труднодоступность издания, выпущенного малым тиражом периферийным институтом) эта статья Гиппиуса и Эвальд осталась неизвестной теоретикам музыкального ритма и вообще специалистам за пределами Удмуртии<sup>8</sup>.

С другой стороны, музыковедение почти не обращалось к понятиям количественной ритмики, так как они традиционно входили в сферу компетенции филологии. Учение о количественной ритмике издавна разрабатывалось стиховедами на материале древнегреческой, древнеримской, древнеиндийской, арабской, иранской и тюркской классической (на основе аруза) поэзии. Основные положения этого учения излагаются, в частности, в трудах: Бируни, 1963; Гринцер, 1974; Денисов, 1888; Джафар, 1968; Дубянский, 1972; Жирмунский, 1975; Корш, 1901; Стариков, 1964; Тимофеев, 1976; Хамраев, 1963; Харлап, 1966а, 1966б. В работах многих музыковедов, обращающихся к общим вопросам количественной ритмики, по существу, лишь пересказываются эти положения. Особенность подхода к количественной ритмике у большинства авторов — и филологов, и музыковедов — состоит в том, что она признается явлением синкретическим, в котором слиты закономерности музыки и стиха (М. Г. Харлапу принадлежит также указание на связь с танцем: 1978а, с. 659—660). Долготная структура стиха при этом обуславливается действием двух факторов: во-первых, фонологией речи (наличием оппозиции долгих и кратких гласных в данном языке) и, во-вторых, музыкальным интонированием, где роль долготных отношений гораздо выше, чем в речи. Обоснованно считается, что вне музыкального интонирования точные долготные отношения в стопах количественных метров невозможны (см.: Харлап, 1966а, с. 68—69). Важно отметить, что концепция прямой зависимости возникновения количественности в стихе от фонологических свойств речи достаточно убедительно оспаривается многочисленными примерами отсутствия такой зависимости: проникновением аруза в тюркоязычную поэзию (см.: Курбатов, 1973; Джафар, 1968; Хамраев, 1963) и аналогичными примерами в других культурах (указаны в статье Никонова, 1973). В описываемых этими авторами случаях не слово формировало поэтическую метрику, а, напротив, само подчинилось условиям, диктуемым системой стихосложения. «Поэты часто по требованию долгих слогов аруза растягивали краткие гласные... из кратких слогов искусственно создавали длинные слоги» (Джафар, 1968, с. 6). Данное положение стиховедения о существовании метрических схем вне слова конкретизирует роль музыкального интонирования и его ритмической организации как единственного «материального» носителя этих абстрактных схем.

<sup>8</sup> Считаю своим долгом поблагодарить за дружеское указание на нее (что произошло уже после завершения работы над рукописью настоящей книги) доцента Казанской государственной консерватории О. К. Егорову.

Таким образом, общепринятым остается представление о квантитативности как музыкальном начале в определенных видах стиха. Этот вид музыкально-поэтической ритмики как бы не принадлежит отдельно ни музыкальному, ни словесному искусству. Такая точка зрения с позиций общей типологии ритмики последовательно проводится в глубоких теоретических очерках М. Г. Харлапа (1972, 1976, 1978а, 1978б), в книге В. Н. Холоповой (1980). Специфичной для собственно музыкального искусства считается только акцентно-тактовая ритмика (см. об этом: Харлап, 1976, с. 570; 1978а, с. 660; Холопова, 1980, с. 6<sup>9</sup>). В полном соответствии с этим существует взгляд, что на стадии самостоятельного существования (то есть вне первоначального синкретического комплекса) музыка не способна сохранить квантитативную ритмику как целостную систему. Обобщая эту точку зрения, М. Г. Харлап прямо пишет: «Музыка, отделившись от поэзии, утратила все эти метрические членения... Вокальная музыка существует и в Новое время, но ничего напоминающего античную ритмику в ней нет» (Харлап, 1978б, с. 68). Решаясь на столь категорическое утверждение, автор, по-видимому, исходил из отсутствия изученных примеров целостной квантитативной системы в музыке современных народов, сохранивших традиции устного профессионализма в своем музыкально-поэтическом творчестве.

### 1.3. Фольклористы о квантитативности

(Роль долготности в ритме народной музыки)

Из исследователей народных песен на роль долготных соотношений во временной организации музыки обращают внимание сравнительно немногие. Особое место среди музыкально-фольклористических работ занимает упоминавшаяся статья Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд. Представления ее авторов о принципах «квантитативно-стопной музыкальной ритмики» (с. 81) были выработаны на материале, родственном чувашскому, и, в общем, близки концепции, излагаемой в настоящей книге. Но, как уже говорилось, эта статья не оказала должного влияния на теоретические взгляды. Современные фольклористы-музыковеды трактуют понятие квантитативности весьма широко — как четкую структурированность песенного стиха во времени благодаря наличию мелодии. Так В. В. Коргузалов, говоря о «квантитативном, напевном стихосложении» русских былин (1966, с. 139), практически отождествляет квантитативность с напевностью. На положения этой работы опирается и П. В. Аравин, изучавший казахскую народную песню на основе, как он полагал, «новой в советском этномузыкознании квантитативной теории метроритма» (1973, с. 22). Новизна эта заключалась лишь в том, что оба автора называли двух- и трехвременные ритмические группы (из которых складываются строки как былин, так и казахских песен) «квантами» музыкального времени. Это и эти-

<sup>9</sup> Хотя из виду не упускаются и возможности ее трансформации в системе «свободного метра», характерной для творчества современных композиторов.

мологически, и в принципе близко общепринятому понятию о количественных ритмических системах<sup>10</sup>, так же основанных на комбинациях стоп, в том числе двух- и трехвременных. П. Ф. Стоянов, автор двух монографий о ритмике молдавской народной музыки, пользуясь термином «количественность», не дает его определения. Лишь по контексту можно догадаться, что его утверждение: «Песенная речь для всех времен и народов является количественной» (Стоянов, 1980, с. 23) вытекает из отождествления количественности с напевностью. В более поздней работе он ведет разговор о «количественных (временных) слагаемых» музыки (музыкальной симметрии), противопоставляя их «качественным (акцентологическим) параметрам» (Стоянов, 1985, с. 28)<sup>11</sup>. Несколько уже понимал количественность, в целом придерживаясь той же точки зрения, исследователь белорусской народной песни В. И. Елатов. Он давал ее определение как принципа «суммирования всех звуковых длительностей, приходящихся на один слог текста» (1974, с. 21). В результате «количественным ритмом» в его работе именуется обычная слогоритмическая схема (Елатов, 1974, с. 53; аналогично и у П. Стоянова, 1985, с. 30).

Не пользуясь словом «количественность», о роли долготных соотношений в ритмике народных песен упоминают разные авторы. Например, указывается, что в русской народно-песенной ритмике «играют роль не только соотношения акцентов (сильных и слабых долей), но и долгот — поющихся слогов разной длины», говорится даже о «борьбе между принципами долготности и акцентности» (Владыкина-Бачинская, 1976, с. 18 и 25; ср. о долготности в украинских песнях у Квитки, 1973, с. 103). Но самостоятельная ритмообразующая функция долготы музыковедами-фольклористами не выделяется. Долготность интонирования слога рассматривается как особый способ акцентирования. Например, Т. В. Попова считала, что «ритмически удлиненный звук... во многих случаях (хотя и не всегда) воспринимается как акцентированный. Акценты такого рода получили название временных» (Попова, 1977, с. 150). И действительно, упоминания о долготных акцентах как общепринятых понятиях встречаются и в более поздних работах (например, Банин, 1982, с. 113, 117). Другой подход к долготности связывает ее не с ритмом, а с формой песни. «То или иное удлинение звука зачастую является не акцентом, а логической остановкой, цезурой, отделяющей стихи, полустихия или слоговые группы внутри стиха друг от друга», — указывала Н. М. Владыкина-Бачинская (1976, с. 18; ср. у Квитки: «Функция удлинений — это интерпункция», 1973, с. 104). Таким образом, даже наблюдая ритмообразующую роль долготности, исследователи отводят ей второстепенное место — подчиняя либо акцентной организации, либо форме песни.

<sup>10</sup> В данном случае, думается, последовательнее было бы говорить о «квантовой», а не количественной теории.

<sup>11</sup> Опираясь на столь широкое представление о количественности (как протяженности во времени вообще), Стоянов выводит в своих теоретических построениях еще один этимологически близкий термин — «квантитет», подразумевая под ним суммарную протяженность звучания. Например, двудольный четырехвременный метр молдавского танца сырба оказывается равным «квантитету четырех хроносов протосов», а один сегмент хóры — «квантитету двух сегментов в сырбе» (1985, с. 39, 41).

Расширительная, исторически не конкретная трактовка понятия квантитативности, отсутствие единства в подходе к нему в работах музыковедов-фольклористов объяснимы. Они проистекают из отсутствия квантитативности как системы в изучаемых ими культурах, по крайней мере на нынешнем этапе развития этих культур. Здесь наблюдаются лишь отдельные элементы квантитативной организации. Поэтому вполне объективным резюмирующим итогом для современного этапа их изучения звучат слова В. М. Добровольского и В. В. Коргузалова (сказанные по поводу русских былин): «Исследователи не раз обращались к теории квантитативности... Однако вопрос так и не был окончательно решен» (1981, с. 27). Тем не менее поиски исследователей, в частности восточно-славянского музыкального фольклора, на этом не прекратились. Понятие квантитативности продолжает фигурировать и в новых работах. Укажем в этой связи на статьи и диссертации Е. В. Васильевой о русских былинах (1979, 1980), Г. В. Тавлай о белорусских купальских песнях (1983). Об отдельных проявлениях квантитативности («оттенок квантитативного хоря», «квантитативный ямб») в русских лирических песнях упоминает и А. А. Банин (1982, с. 110, 112), разрабатывающий проблемы методологии изучения ритмики русской народной песни.

Несколько иначе обстояло дело с проблемой квантитативной ритмики в музыке восточных культур, сохранивших музыкально-поэтические традиции аруза. Влияние детально разработанной поэтической метрики Востока на музыку этих культур в общем плане подразумевалось с самого начала их изучения (предварительная постановка вопроса: Беляев, 1928, с. 54; Кон, 1961, с. 140—141). Но на конкретном материале едва ли не впервые это влияние было рассмотрено В. М. Беляевым в докладах 1964—1965 годов под названиями: «Персидские теснифы. К вопросу о персидском квантитативном стихосложении» и «Связь ритма текста и ритма мелодии в народных песнях» (опубликованы в кн.: Беляев, 1971). Им были приведены примеры, свидетельствовавшие «о единстве основ арузной метрики и их напевно-ритмического выражения в вокальных произведениях таджикской и персидской народной музыки», и высказано сожаление, что «проблемы аруза в музыковедческом отношении с точки зрения задач современной науки у нас почти не разрабатываются, несмотря на их исключительную важность» (Беляев, 1971, с. 203 и 64). Вслед за Беляевым и другие исследователи стали указывать на существование такой связи музыкальной ритмики с метрами аруза в разных культурах: азербайджанской (Абезгауз, 1970; Захрабов, 1975; Джани-заде, 1981), узбекской (Соломонова, 1971б, 1978), таджикской (Амонов, 1981, со ссылкой на А. Низомова), иранской (Виноградов, 1982). Новыми и принципиально важными с точки зрения нашей темы представляются наблюдения Т. Джани-заде и В. С. Виноградова о проникновении арузной квантитативной ритмики в сферу инструментальных импровизаций (Джани-заде, 1981, с. 194; Виноградов, 1982, с. 168). Они позволяют не согласиться с суждениями об утрате музыкой Нового времени, отделившейся от поэзии, квантитативных членений. Кроме того, появляется основание подвергнуть сомнению универсальную правильность поня-

тия о квантитативной системе ритма как явлении только синкретическом, но не присущем музыке самой по себе. Положение о синкретичности остается бесспорным только в генетическом смысле. На высокой ступени развития традиционной музыкальной культуры возможно существование квантитативности и без непосредственных стиховых или иных внешних для музыки «опор».

Для исследования музыкальных культур, связанных с арузной ритмикой, этот общетеоретический вывод представляется, возможно, не столь существенным — во всяком случае в названных трудах он практически не затрагивается. Но мы не можем пройти мимо «стыковки» в этом пункте теории арузной ритмики с выводами, базирующимися на изучении фольклорно-песенной ритмики в культурах народов Поволжья и Приуралья. К аналогичному выводу о существовании чисто музыкальной квантитативности можно прийти, развивая тезисы Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд о ритмике удмуртских народных песен. Веским аргументом в пользу этого же общетеоретического положения, изменяющего некоторые взгляды, казавшиеся до сих пор незыблемыми, является и ритмическая система чувашской народной песни, описанию которой и посвящается дальнейшее изложение.

**«ОТСТУПАЮЩАЯ ОТ ОБЩИХ ЗАКОНОВ МУЗЫКИ»  
(Исследователи о ритмике  
чувашских народных песен)**

Своеобразие ритмики чувашской народной песни и в прошлом интуитивно ощущалось исследователями, даже не музыкантами и не стиховедами по специальности. Еще в начале XX века этнограф Г. Комиссаров заявил, отказываясь от однозначных определений, что в стихе чувашской песни представлены все основные системы стихосложения: силлабическая, тоническая, метрическая. О последней было сказано: «Назовете ли вы чувашские стихи метрическими, вы будете иметь для этого некоторое основание, потому что в чувашском языке есть слоги долгие и краткие, и правильность в чередовании их в песнях действительно замечается» (Комиссаров, 1911, с. 397). Из цитированного ясно, что автор первого упоминания о квантитативности чувашской ритмики был знаком с основами, по крайней мере, античной метрики. Но признаки метричности он видел только в строе стиха, о роли долготных соотношений в мелодии он не упоминал. Примерами это мимоходом оброненное замечание подтверждено не было<sup>12</sup>. Оно осталось лишь одним из симптомов повышенного внимания к ритмике чувашских народных песен.

Специалисты же, в той или иной мере касавшиеся чувашской народной музыки, как правило, не проходили мимо «неровности» и сложности ее ритмов, несоответствия их нормам классической европейской акцентно-тактовой системы. Золтан Кодай скорее усматривал в ней близость с исканиями композиторов двадцатого столетия. «Кто преодолел ритмические трудности музыки чувашского, марийского и других восточных народов, тот легче справится со слож-

<sup>12</sup> Добавим, что столь примечательное для нас высказывание Г. И. Комиссарова не получило поддержки в стиховедении и в последующие десятилетия, несмотря на появление ряда исследований нескольких авторов (Н. Р. Романов, Н. Я. Золотов, Н. И. Иванов, В. Г. Родионов). «Чувашский стих, безусловно, не построен по той метрической системе, которую мы встречаем в античных стихах греков и латинских народов, ибо здесь нет мор, долгих и кратких слогов...» — не соглашался с Комиссаровым Н. Я. Золотов. Но тут же говорил: «Чувашский стих является метрическим постольку, поскольку он песенно-музыкальный» (Золотов, 1928, с. 20). То есть метрическую систему античного типа (квантитативную) он трактовал близко к вышеописанным взглядам некоторых фольклористов, отождествляющих квантитативность с напевностью.

ными ритмическими фигурами современной музыки», — заметил он в статье под примечательным названием «Зачем нам нужна чувашская музыка?» (1982, с. 276). Теоретическая же интерпретация свойств чувашской ритмики была различной. Выделяются две главные точки зрения на нее.

## 2.1. «Прокрустово ложе»

(Первая точка зрения)





Сложилось так, что эту точку зрения представляют зарубежные ученые. По мнению некоторых западных специалистов музыкальные культуры народов Поволжья представляют собой примитив (английское *primitive* может быть переведено и как «первобытный»). Об этом откровенно говорится, например, в книге известного американского этномузыковеда Бруно Неттля (характерен ее заголовок «Музыка в примитивной культуре»): «В Европе сегодня нет культур, которые можно было бы назвать первобытными (или примитивными.— М. К.), за исключением определенных частей Европейской России...» Имея в виду музыкальные культуры народов, изучавшихся его австрийским коллегой Робертом Лахом (в их числе чувашская, марийская, татарская), Неттль вновь повторяет, что «его (Лаха.— М. К.) главный вклад в изучение первобытной музыки — большая коллекция (числом свыше 2000) песен неславянских племен, живущих в России» (Неттль, 1956, с. 4 и 31; перевод наш.— М. К.).

К трудам этномузыковеда с европейским именем Роберта Лаха и восходит данная точка зрения. Его публикации стали отправным пунктом дальнейших аналогичных суждений, поскольку до Лаха в подобных масштабах музыкальному фольклору упомянутых народов никто из западных ученых непосредственно не уделял столько внимания, а труды наших отечественных ученых были им недоступны. Но доверие к записям Лаха поколеблено замечанием современного венгерского этномузыковеда, указавшего, что «с тех пор, как Кодай сравнил музыкальные примеры с фонограммами, находящимися в Вене, и местами обнаружил расхождения между расшифровкой Лаха и действительным звучанием песен, мы имеем некоторое основание сомневаться в достоверности лаховских публикаций» (Викар, б. г., сноска на с. 12)<sup>13</sup>. Для оценки чувашских записей Р. Лаха и выводов,

<sup>13</sup> В свете этого проясняется и скрытый смысл наблюдения К. В. Квитки, который еще в двадцатые годы констатировал, что «характеристика и материалы Р. Лаха не сходятся в отношении казанских татар с характеристикой А. Риттиха, в отношении ногайцев с материалами В. Мошкова, а в отношении крымских татар — с материалами А. Олесницкого» (Квитка, 1971, с. 63). Не имея оснований не доверять Лаху или другим авторам, Квитка заметил, что «эти противоречия нельзя приписывать исключительно большему преимуществу Р. Лаха в музыкально-теоретической подготовке по сравнению с его русскими предшественниками». Он счел указанные расхождения лишь проявлением различий музыкальных стилей, существующих у каждой из перечисленных народностей. О «случайности и недостаточной типичности» удмуртских материалов Лаха говорили позже Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд (1941, с. 62).



сделанных в результате, существенное значение имеют, очевидно, следующие моменты. В о - п е р в ы х, объем его собрания — 216 песен, записанных в лагерях для военнопленных (см. Лах, 1940) — был не слишком велик для окончательных выводов. К тому же информаторами Лаха были мужчины, в то время как подлинными хранителями чувашской народно-песенной традиции являются женщины. Сам собиратель указал еще на один важный момент, вынуждающий к максимальной осторожности при работе с его материалами. В предисловии говорится: «Обстоятельство, что певцам платили по отдельности (деньгами и натурой, особенно фруктами, табаком, сигаретами и т. п.) за исполнение песен — нужно было платить, так как они иначе не спели бы — потом привлекало, чтобы заработать, или из страха остаться без выручки. Между тем они знали наизусть или слова, мелодии которых забыли, или сознательно пели на другую мелодию... которую они где-то когда-то слышали (например, при общении с соседними народностями, или во время службы в русской армии от русских товарищей) и приспособляли слова текста для этой цели... Случайно и татарские макамы (tatarische maqamen — неясно, что имеется в виду, у волжских татар макамов<sup>14</sup> нет.— М. К.), и русские народные песни и т. д. могли оказаться в числе так называемых родных песен своего народа» (Лах, 1940, с. 8—9; здесь и далее перевод с немецкого А. И. Федорова).

В о - в т о р ы х, и это уже относится прямо к ритмике, поражает уже внешний вид нотных записей Лаха, достаточно заметно отличающийся от других научных публикаций чувашской народной песни. Пресловутая «нервность» ее ритмики здесь почти не обнаруживается. Число музыкальных фраз с единым тактовым размером неестественно велико для столь значительного по объему и достаточно широкого по представленным видам песен собрания. Лах подсчитал, что «наиболее часто встречается такт 4/4: из 216 ниже представленных песен не менее 118, т. е. 62% в такте 4/4» (с. 19). И действительно, например, в песнях многослоговой низовой формы «анатри», каковых немало в сборнике Лаха, обращает на себя внимание обилие четырехчетвертных тактов с ритмическим рисунком  (и т. д.) или  (и т. д.). На самом же деле подобные рисунки встречаются сравнительно редко, зато рисунок  или  является одним из самых употребительных в таких песнях. Но этот типичнейший ритмический рисунок зафиксирован Лахом в единичных примерах, в частности там, где весьма медленный темп не позволяет сколько-нибудь произвольно интерпретировать протяженность тонов — см. песню IX/3; в этом случае автору пришлось отступить от своего правила, чуть ли не в каждом такте выставляя новый размер (о нумерации песен в сб. Р. Лаха см. ниже в сноске 15 на с. 25).

<sup>14</sup> Арабское слово «макам» в татарском языке изредка употребляется в значении «мотив», «мелодия». Например, в сборнике М. Н. Нигмедзянова (1976) есть восьмитактовый наигрыш под названием «Ат макамы» (№ 233).

Еще более показательное, в-третьих, изложение характерных традиционных чувашских обрядовых песен. Они устойчиво сохраняют свой архаический облик и обрядовую функцию в десятках образцов, записанных другими собирателями. Для критического рассмотрения мы избрали две традиционные рекрутские песни. Их не могли не знать солдаты-военнопленные, ибо такие песни были обязательным атрибутом обряда проводов на службу в течение столетий. Они исполняются призывниками и в наши дни.

Одна из таких песен, опубликованная Лахом под номером VIII/18, приведена в нотном примере 1.

Параллельно выписаны все имеющиеся в рукописных и опубликованных источниках варианты этой мелодии, когда-либо зафиксированные в Батыревском районе (ранее — в Больше-Батыревской волости Буинского уезда), откуда родом солдат-информатор Лаха<sup>15</sup>. Сравнение приведенных вариантов (а им весьма близки и записи из близлежащих районов, см. полные сведения о распространенности этой мелодии в комментариях к песне ПНЧ.167) неоспоримо доказывает неизменность ритмической формулы этой песни. Ее самой существенной деталью является «лишняя» четверть среди трехдольных групп второго и третьего предложений. Лишь один раз эта четверть уменьшается до восьмушки (отметим, что именно эта запись — НА.131.93, десятая строка — сделана непрофессионалом), но никогда не исчезает. Эту-то деталь и не отметил Лах, как и обязательное повторение второго предложения. Обилие образцов для сравнения и полная независимость каждой записи говорят об объективности и строгой закономерности данной детали мелодии. Если же считать виновником ошибки солдата-информатора (что маловероятно), то тем самым ставится под сомнение надежность источника, из которого был почерпнут материал.

Не менее нагляден пример с мелодией другой рекрутской песни, распространенной в чувашских селениях Башкирии (см. пример 2<sup>16</sup>;

<sup>15</sup> Поскольку анализ вариантов принципиально важен с точки зрения достоверности и надежности их источников для характеристики записей Р. Лаха, даем необходимые паспортные сведения к примеру 1 (двойные номера песен из сборника Р. Лаха — см. анализы в первой главе — обусловлены расположением материала: римская цифра обозначает один из двадцати разделов издания, арабская — номер напева в нем). В двух верхних строках примера приводится запись Лаха VIII/18, сделанная им от И. А. Колосова, крестьянина 1878 г. р. из д. Яншихово (две строфы). Третья строка — НА.25.71, песня записана В. П. Воробьевым в 30-е годы в с. Сугуты. Четвертая строка — НА.46.6, зап. Т. П. Парамоновым в 20—30-е годы в д. Шаймурзино. Пятая строка — НА.131.94, зап. М. А. Александровым в 60-е годы в с. Новочелны-Сюрбево. Шестая строка — НА.225.103, нотирована Н. А. Красовой с магнитной записи 1966 года в с. Сугуты. Седьмая строка — НА.236.96, нотирована М. Г. Кондратьевым с магнитной записи 1970 года в д. Яншихово. Восьмая строка — М.32.175, зап. С. М. Максимовым в конце 20-х годов в с. Большие Арабузи (ныне Первомайское). Девятая строка — В.79.107, зап. Л. Викаром в с. Сугуты (нотация НА.225.103 сделана с той же фонограммы). Десятая строка — НА.131.93, зап. М. А. Александровым в 60-е годы в с. Сугуты. Все названные собиратели, кроме М. А. Александрова, — профессиональные музыканты. Мелодии приведены к одному звукоряду. Квадратная нотная головка после ключа показывает реальную высоту начального тона.

<sup>16</sup> В четырех верхних строках примера приведены записи Р. Лаха XX/1,12,19,32 из Белебеевского уезда Уфимской губернии. Пятая строка — ПНЧ.46, песня нотирована

№

полные данные о распространенности мелодии приведены в комментариях к песне ПНЧ.46). Лах записал четыре ее варианта от одного солдата-военнопленного, причем только в одном случае исполнитель назвал ее рекрутской. Не исключено, что им двигало желание заработать, которое Лах подозревал в военнопленных. Но у солдата это могло быть и бессознательной перетекстовкой знакомой мелодии, что при сборании фольклора и сейчас иногда встречается у информаторов,

М. Г. Кондратьевым с магнитной записи 1962 года в Бижбулякском районе БАССР. Шестая строка — НА.129.244, нотирована им же с той же магнитной записи в Абдулинском районе Оренбургской области. Седьмая строка — НА.77.42, слуховая запись Ф. С. Васильева 1958 года в Белебеевском районе БАССР. Восьмая строка — НА.129.48, нотирована А. А. Петровым с магнитной записи 1962 года в Белебеевском районе БАССР. Девятая строка — НА.129.95, нотирована А. А. Петровым с магнитной записи 1962 года, сделанной в Белебеевском или Бижбулякском районе БАССР. Десятая строка — НА.129.82, нотирована А. А. Петровым с магнитной записи 1962 года в Белебеевском районе БАССР. Одиннадцатая строка — НА.74 (инв. №131). 7, зап. Ф. Вуколовым в 1959—1960 году в Белебеевском, Бижбулякском или Еремеевском районе БАССР. Двенадцатая строка — НА.26.245, слуховая запись В. П. Воробьева 20-х годов в Бугурусланском уезде Самарской губернии. Тринадцатая строка — НА.129.140, нотирована А. А. Петровым с магнитной записи 1962 года в Бижбулякском районе БАССР. Все названные собиратели — профессиональные музыканты.



не слишком глубоко знающих традицию. Из примера 2 видно, что в записях Лаха путем маленького удлинения или укорочения длительности (см. обведенные ритмические группы) последовательно устранена нечетная группировка, выходящая за рамки тактовых размеров  $\frac{4}{4}$  и  $\frac{5}{4}$ . Австрийский музыковед тем самым избежал смены единицы отсчета с четверти на восьмую. Однако из других вариантов видно, что сплошная четность ритмических групп из восьмых длительностей данному напеву не свойственна (исключение — НА.129.140 — также не совпадает с вариантами Лаха).

Прежде чем сделать вывод, коснемся еще двух обстоятельств. В - четвертых, подавляющее большинство записей Лахом и его помощниками было сделано на слух, без фонографа, что для человека, впервые столкнувшегося с реально существующими «неровностями» чувашской ритмики, было вовсе не просто<sup>17</sup>. Любопытно, что сам Лах не умалчивает об этом: «Для начинающих ученых-музыковедов такой

<sup>17</sup> Стоит напомнить здесь оценку С. М. Максимовым нотаций собирателей чувашской народной песни начала века: «Ритм песен в записях точно не уловлен. В этом отношении не свободны от ошибок все последующие записи песен, записанные на слух без фонографа» (Максимов, 1964, с. 16).

2.

NB

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

*len.*

*len.*

NB

A musical score consisting of 13 staves. The first four staves are grouped by a vertical line on the left. A vertical dashed line is positioned between the second and third measures of the score. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and quarter notes, as well as rests and slurs. The bottom staff includes the dynamic marking *ten.* (piano) in three locations.

ритм (имеется в виду такт  $\frac{5}{8}$ . — М. К.) представляет особую трудность: при прослушивании песни создавалось впечатление полной равномерности и строгой четырех- и восьмидольной симметрии<sup>18</sup> мелодической структуры. Когда же приступали к записи отдельных мелодических звеньев, снова наталкивались на изобильно встречающуюся расширенную долю такта... Стоило только исключить эту долю, то, разумеется, эти отдельные такты из пяти частей превращались в полную симметрии и гармонии четырех- и восьмидольную схему мелодической структуры» (с. 19). К сожалению, автор не пояснил, предельвалась ли такая операция реально или же только мысленно. Но нет сомнения, что подлинно совершенными он считал «полные симметрии и гармонии» квадратно-периодические структуры. С этим связан и последний момент: в - п я т ы х, Р. Лах не только чтит совершенство двух- и четырехдольных ритмических группировок, считал их единственно «правильными» в любой музыке, но и предполагал за европейской наукой право подправлять «примитивные» с его точки зрения мелодии. Вся статья Лаха пестрит жалобами на неправильности пения «восточных певцов» вследствие их неумелости и плохой памяти, на бесконечные повторения примитивных попевок, бедность мелодики, бессмысленные ошибки в соединении слогов стиха и тонов мелодии и т. д. и т. п. В целом он почти отказывает чувашам в способности музыкально мыслить: вряд ли можно говорить о какой-либо «главной музыкальной мысли» (кавычки Р. Лаха) в их песнях «при столь бедной, примитивной мелодике» (с. 13). Плохой памятью певца объясняется и переменность размера такта в песне XIII/3 (с. 16).

Известно, что на определенном этапе существования этномузыкального подобный подход к культуре «нецивилизованных» народов был в порядке вещей. Среди представителей западной науки «бытовало представление о всеобщности и обязательности законов западно-европейской музыки для всех и всяких музыкальных культур, а отклонения от этих законов трактовались как «неправильности» и с сознанием безусловной правомерности бесстрашно „исправлялись“» (Ройтерштейн, 1972, с. 121)<sup>19</sup>. Если принять во внимание названные пять моментов, вызывающих критическое отношение (общая недостаточность материала и сомнительность происхождения его части, необъяснимое преобладание «симметричной» неперемеженной ритмики, прямые ошибки в нотировании рекрутских мелодий, объективная трудность слуховой

<sup>18</sup> Как известно, в немецком языке понятие симметрии (Symmetrie) в музыке является синонимом периодичности.

<sup>19</sup> Ярко характеризует эту особенность немецкой теории и эстетики музыки в конце XIX века высказывание Эдуарда Ганслика по поводу пятидольного размера во второй части Шестой («Патетической») симфонии П. И. Чайковского. Любопытна близость (местами едва ли не дословная!) вышеприведенным рассуждениям Лаха: «Последовательно выдержанный на протяжении целой долгой части симфонии, пятичетвертной такт беспокоит слушателей и исполнителей. Слух постоянно замещает его удобным метром, разлагает пятичетвертной такт на две и три доли или на три и две доли — процедура, которая благодаря большой продолжительности становится несносной. Кроме того, для Скерцо Чайковского это нарушение спокойствия кажется вполне излишним, поскольку без малейшего ущерба пьеса легко может быть уложена в такт на шесть восьмых» (цит. по ст.: Холопова, 1978, с. 223).

записи «несимметричных» ритмов, влияние субъективной предвзятой установки, противоречащей материалу), то не будет слишком большой смелостью утверждать, что Роберт Лах был типичным представителем подобного подхода. По-видимому, во многих случаях он без лишнего оговорок прибегал к незначительным удлинениям или сокращениям протяженных звуков, подгоняя их под такт. Эта нотация оказалась «прокрустовым ложем», погубившим самую возможность фиксации ритмического строя чувашской песни. А без этого любые обобщения оказываются необоснованными. Естественно, что Лах и не заводит разговора о существовании четкой ритмической структуры в чувашских песнях — это противоречило бы его исходным посылкам. Напротив, он неоднократно подчеркивает нестабильность, удивительное разнообразие, множественность и пестроту песен «как в плане тональности, так и в плане формальной структуры» (с. 10).

Труд Р. Лаха служит воистину достойной сожаления иллюстрацией к мысли, высказанной современными венгерскими учеными, что «музыкальная традиция какого-либо народа может быть глубоко изучена только исследователями-выходцами из него. Иностранец с наилучшими намерениями может быть ограничен определенной предвзятостью, каковая способна повлиять на его суждения» (Викар, 1979, с. 7). Осознание этого момента служит гарантией объективности подхода Ласло Викара, который более десяти лет в сотрудничестве с языковедом Габором Берецки работал над подготовкой к изданию большого сборника чувашских народных песен (вышел в Будапеште в 1979 году). В предисловии к нему авторы с уважением отзываются о богатстве устной музыкальной традиции чувашского народа, по их мнению заслуживающей внимательного изучения и популяризации. В этом издании техника нотирования отличается рядом достоинств. Викар в большинстве случаев весьма пунктуально, скрупулезно выписывает довольно тонкие нюансы ритмической структуры чувашских мелодий. В этом отношении новое зарубежное издание разительно отличается от венгерского, и оно может стать полноценным источником информации о чувашской народной музыке. Вместе с тем любой фольклорист знает на практике, что при столь тщательной фиксации всех замеченных тонкостей исследователь не должен забывать об опасности смешения индивидуальной исполнительской манеры и типического устойчивого ядра песни, повторяющегося в десятках ее вариантов. Скажем, если в нотации рекрутской песни из примера 1 (девятая строка) Викару благополучно удалось избежать этой опасности, то в некоторых случаях эта пунктуальность привела все-таки к смешению случайного и типического. Отсюда логически неизбежным оказался вполне однозначный вывод об отсутствии четкой ритмической системы в чувашских народных песнях. «Текст и напев не составляют нерасторжимого единства в чувашской народной музыке,— пишет Викар,— певец может изменить строфы по желанию, и, действительно, он делает это при возможности время от времени; из этого следует, что мелодия может иметь несколько различных ритмических форм. Техника варьирования большей частью изменчива в указанном отношении. Принимая это во внимание, читатель может понять, почему чувашские народные песни не могут быть



с уверенностью классифицированы согласно ритмическим свойствам» (Викар, 1979, с. 67). Таким образом, Ласло Викар, приписывая исполнителям способность изменять структуру песни по собственной прихоти, тем самым невольно попадает в русло представлений о хаотической свободе чувашской ритмики и косвенным образом подтверждает концепцию Роберта Лаха.


## 2.2 «Метаболический» (смешанный) ритм

(Вторая точка зрения)

И тем не менее даже Лах не мог отказать чувашской песне в парадоксальном и необъяснимом, по его мнению, впечатлении «полной симметричности». Говоря так, в противоречии с собственными представлениями, он подтверждал органичность чувашского ритмического мышления, наличие в нем своей логики, не совпадающей с «истинным совершенством», но все-таки производящим впечатление такового. Нет сомнения, что Р. Лах не был знаком с опубликованными задолго до него трудами русского ученого В. А. Мошкова, чувашских музыкантов, глубоких знатоков родного фольклора Ф. П. Павлова и С. М. Максимова. В их исследованиях прослеживаются истоки иной точки зрения на чувашскую ритмику. Она наметилась в труде этнографа, языковеда-тюрколога и музыканта-фольклориста В. А. Мошкова. Его статья, предпосланная сборнику чувашских народных песен, собственноручно им записанных, была первым научным исследованием чувашской музыки. В ней содержались наблюдения как теоретического, так и этнографического порядка. Мошков, так же как и другие исследователи, не мог пройти мимо своеобразия чувашской ритмики. В частности, именно он впервые обратил внимание на то, что «„темп“<sup>20</sup> этих песен в высшей степени неровен» (Мошков, 1893, с. 35). Мошков не только не отказывал чувашам в музыкальности, напротив, всячески подчеркивал ее: «Из числа всех упомянутых инородцев (речь шла о татарах, черемисах, мордве, вотяках. — М. К.) чуваша, как мне кажется, самый музыкальный или наиболее любящий музыку народ» (с. 31).

Весьма важным представляется следующее наблюдение Мошкова, опытного собирателя народной песни, об исполнительских качествах своих информаторов. «По сравнению с другими инородцами, — пишет он, — записывание музыки от чуваш было очень легко, потому что они передавали мелодию чрезвычайно твердо, то есть если нужно было повторить ее, они повторяли без малейшего изменения» (с. 52). Дан-

<sup>20</sup> Терминология Мошкова нуждается в пояснении. Слово «темп» он употребляет как в общепринятом значении, так и для обозначения расчлененности ритмического движения напевов на элементарные группы. Так, на с. 35 он говорит о мелодиях «с обладающим темпом  $2/4$ », на с. 36, описывая триоли, называет их «дроблением темпа на три части» в противоположность «дроблению темпа четному», то есть на обычные восьмые. Следовательно, в словах о неровности темпа может заключаться и тот и другой смысл. Буквальная неровность темпа в целом не свойственна чувашской песне (только отдельным ее местным стилям). Переменность «темпа» как смена группировок по 2 или по 3 единицы, наоборот — самое обычное явление.

ное утверждение прямо противоположно оценкам Р. Лаха. Расхождение с Л. Викаром в вопросе о степени вариабельности чувашских мелодий объясняется, по-видимому, скрупулезностью расшифровки деталей высококачественных фонограмм, характерной для венгерского фольклориста (Мошков и Лох в слуховых нотациях подобных деталей уловить не могли и опирались на более обобщенное представление о мелодиях). Подлинная глубина приведенного наблюдения Мошкова раскрывается лишь в свете типологического определения чувашской ритмики (мы к нему еще вернемся ниже). Здесь же для нас важно констатировать, что русский музыкант утверждает существование у чувашей четкой структурной организации песен, позволявшей им многократно воспроизводить определенные «неровные» ритмические рисунки. Но эти рисунки не подчинялись «общепринятым» правилам и требовали, как он считал, особых обозначений в нотах. Ибо «принятый в нашей музыкальной системе знак  предполагает ударение на первой, короткой доле, тогда как у чуваш это ударение ложится всегда на две последние доли, слитые вместе» (с. 36), и, следовательно, чувашская триоль этим знаком не передается. В противопоставлении «нашей музыкальной системы» (читай: современной европейской) и чувашской музыки он вплотную приблизился к мысли о существовании некой особой системы ритмики в чувашской народной песне. Мошков нащупывает ее в том, что чувашские песни «переполнены неизвестными или малоизвестными русскому народу триолями... и аччиакатурами» (с. 35; аччиакатура — вид мелизма, во времена Мошкова отождествлявшийся с коротким форшлагом). Но, объяснив свой способ обозначения этих триолей, он не углубился более в исследование чувашской ритмики<sup>21</sup>.

Будучи ограничен своим материалом (всего 77 образцов чувашской народной музыки), Мошков и не мог создать развернутую концепцию. Сознвая это, он заканчивал свою весьма содержательную статью скромным заявлением, что его труд не исчерпывает «и тысячной доли того, что заключает в себе поучительного для науки народная музыка чуваш...» (с. 53).

Мысль Мошкова об особенностях чувашской ритмики нашла и развитие и своеобразное негативное отражение в работе одного из первых профессиональных музыкантов Чувашии Ф. П. Павлова. Он пронизательно уловил смысл высказываний Мошкова, но опасался дальнейшего вывода, «будто бы в ритмике чувашских народных песен есть отступ-

<sup>21</sup> Точности ради следует прибавить, что Мошков и сам дал повод для критики своего способа записи этих «триолей и аччиакатур» в виде форшлагов. Об этом говорится не только у чувашских музыковедов — Ф. П. Павлова (1971, с. 218), С. М. Максимова (1964, с. 13). Анализируя запись ногайской песни, опубликованную В. А. Мошковым, З. Кодай приписал изобретение этого способа записи национальным особенностям восприятия русского ученого и поставил последнего в один ряд с «иностранными музыкантами, которые в свое время исказили ритм венгерских мелодий на свой немецкий лад» (Кодай, 1961, с. 56). Тем самым Кодай напоминает, что проблема адекватности восприятия и фиксации национальных особенностей ритмики знакома многим культурам. История изучения чувашской народной песни вовсе не является исключением.

ления от общих законов музыки» (Павлов, 1971, с. 219), столь же наивно, как и его современник Лах, предполагая неизбежность содержания музыкально-теоретических категорий, выработанных в Европе к началу XX столетия.

Павлову принадлежит приоритет первого конкретного указания, что чувашская ритмика не хаотически «неровна», но представляет собой сочетание четных и нечетных ритмических групп. Он писал: «В чувашских мелодиях четный и нечетный ритмы могут смешиваться в одном и том же произведении» — и выводил отсюда, что «для чувашской музыки характерен смешанный (метаболический) ритм» (с.197; употребление термина Ю. Н. Мельгунова свидетельствует о знакомстве с работами последнего по ритмике). Здесь же он указывает основные формы этих ритмических групп: ритмы четные —  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ , ритмы нечетные —  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ . Как будет показано ниже, Павлов перечислил здесь самые основные элементарные ритмические ячейки чувашской народной песни, представив их в виде тактовых размеров, что соответствовало традициям и понятиям того времени.










Признав «метаболичность» свойством чувашской ритмики, Павлов не мог умолчать о ее противоречиях с регулярной тактовой акцентностью, без которой музыка тогда совершенно не мыслилась. Чтобы не выйти за пределы «общих законов музыки», Павлов пытался расширить представление о причинах появления музыкального акцента. В этом он опирался на свой опыт изучения народной песни. В акцентуации, писал он в 1923 году, «играет роль не только последовательное расположение ноты на сильной или слабой части такта, но и высота ее и длительность» (с. 218). Здесь одновременно содержался и ответ на явное преувеличение Мошкова, считавшего, что у чувашей ударение всегда падает на определенное место триоли (см. цитату выше). Мысль Павлова ясна — акцентуация в чувашской песне не связана с механически-ровной тактовой сеткой, ей «метаболический» ритм не может подчиняться. Определяет всё процесс интонирования высоких и низких, долгих и коротких звуков: «Во-первых, в триольных группах с соединенными двумя последними нотами (а - аа) ударение всегда падает на первую долю, если эта первая доля имеет более высокую ноту, чем две последующие доли. Во-вторых, это ударение всегда переносится на следующие слитые доли: а) если нота первой доли более низкая, чем у последующих соединенных долей, б) если она дроблена на более мелкие доли и в то же время выше последующих соединенных нот» (с. 219). Павлов правильно нащупывает естественные детерминанты музыкального акцента<sup>22</sup>, но тем самым уходит в сторону от разрешения основного вопроса: каким образом могут эти акценты служить опорой временной структуры чувашской народной песни? А если не могут — то что же является такой опорой метаболическому ритму? Возможно, Павлов не обошел бы этих вопросов в заду-

<sup>22</sup> Он преувеличивает роль высотного положения тона. Но и современные теоретики не отказываются от положения, что «потенциальными акцентами обладают наиболее выдающиеся точки мелодии: мелодические вершины и, наоборот, самые низкие звуки, особенно если они взяты или покинуты скачком» (Холопова, 1971, с. 67).

манном им большом теоретическом труде. Но преждевременная кончина (в 1931 году) не позволила ему осуществить свой замысел. Таким образом, несмотря на тезисность изложения у Павлова, ясно, что он был близок к пониманию истинной природы чувашской ритмической системы.

Первую попытку более подробного изучения чувашского ритма предпринял в первой половине 30-х годов С. М. Максимов. Ритмике и тесно с ней взаимосвязанным вопросам строфической формы мелодии и стиха Максимов уделяет почти три четверти объема своей основной теоретической работы (из 68 страниц собственно теоретического исследования — 44 страницы; опубликовано в кн.: Максимов, 1964). Глубоко изучив чувашскую народную песню (лично Максимовым собрано около двух тысяч мелодий, большая часть из них издана), чувашский фольклорист отталкивается от идеи Павлова о «метаболическом» ритме (хотя нигде не пользуется этим термином) и признания факта преобладания песен с таким ритмом. Он весьма критично оценивает записи недостаточно чутких собирателей, указывая неточности главным образом ритмического порядка (Максимов, 1964, с. 16 — о записях на слух без фонографа, с. 18 — о сборнике П. В. Пазухина 1912 года). Развивая наблюдение Мошкова о роли триольности в чувашской песне, Максимов приходит к открытию, что эта триольность неожиданным образом возникает из ровных восьмых. Пытаясь объяснить это явление, он выводит шкалу основных форм перехода восьмых в триоль или в еще более острую синкопу. При этом Максимов настаивает на неслучайности этих тончайших нюансов ритмики. В пример приводится исполнение знаменитого чувашского народного певца Гаврила Федорова, у которого звучат «одинаково места с затяжением второго слога при всех повторениях... даже при исполнении песни спустя много лет» (с. 38; здесь возникает параллель с высказыванием Мошкова об устойчивости воспроизведения песни чувашскими певцами). В таблице на с. 39 Максимов впервые показывает существование нескольких видов трехдольных групп, хотя теоретически не разделяет триольность и «3-дольный ритм в 3-дольной метре» (в таблицу они включены как разные градации одного явления — увеличения длительности второго слога группы). Анализируя структуру двухдольных и трехдольных ритмических групп, Максимов находит тем самым элементарную единицу — ритмическую ячейку, лежащую в фундаменте структуры чувашской народной песни. Он отмечает мобильность этой ритмической группы, приводит примеры переходов дуоли в триольную (с. 34—35), затем — в удвоенную (с. 50—52) формы. Перед еще более сложными формами ритмики Максимов все-таки останавливается, лишь констатируя их наличие. «Форм этих очень много, чуть ли не каждая песня имеет свою форму». В другом месте он говорит: «При слабой изученности вопросов метра и ритма в чувашской песне трудно установить основу возникновения несимметричности» (с. 50, 53—54). Примечательно, что речь идет лишь о слабой изученности вопроса в то время, но не об отсутствии системной организации.

Очень важны идеи Максимова о музыкальной акцентуации. В отличие от Павлова он не теоретизирует по поводу возможных причин по-


явления акцента (в связи с высотой тона и т. п.). Из своего богатейшего арсенала он просто извлекает примеры акцентно-метрического варьирования в чувашских народных песнях, показывая распространенность двух форм акцента в трехдольных группах:  $\frac{3}{8}$     |   | и  $\frac{3}{8}$   |   |  | . Особо важно то, что Максимов не проходит мимо случаев смешанного их употребления в одной и той же мелодии (на с. 43 им приведены примеры № 48 и 49). Он впервые констатирует существование неясных случаев, когда трудно решить, как правильно тактировать напев — с затактом или без него (см. примеры 3 и 4, напевы с полной или частичной сменой тактовой акцентуации).

3.




Сат - ра чи - е хё - ви - сем то ,

Вариант записи

Хё - ра хё - ра кайн[ё] и - ккен.

Вариант записи



М. 64, с. 42

4.



Ка - йёк хур - сем чё - лё , ай, кё - ла - рать ,



Ка - йёк хур - сем чё - лё те кё - ла - рать

Вариант в другом метре



Максимов не связывает это явление с ударностью слогов в стихах, ибо с самого начала указывает, что «песня всегда поется, а не декламируется. Поэтому выводы, основанные на ударности слогов в обычной речи, оказываются неверными в отношении песенного текста, в котором ударность слогов часто получает иную трактовку в зависимости от метра и ритма песенной мелодии» (Максимов, 1964, с. 20—21). Он занят поисками музыкальных основ ритмической организации. Отсюда остается лишь шаг до признания несущественности тактовой акцентуации для чувашских песен.

Наконец, в работе С. М. Максимова большое место занимают вопросы стихосложения. Он подробно описывает одну из основных форм стиха чувашской народной песни — «такмак», показывает типичные ее вариации при соединении с мелодией. Разумеется, чувашскому музыканту эти видоизменения стиха, приспособляющегося к своей мело-

дической «оболочке», не могли показаться бессмысленными и случайными, как о том примерно в эти же годы написал Роберт Лах. Максимов также упоминает о существовании иной формы стиха — многослоговой «анатри»: 9—11-слоговые стихи «мало изучены», пишет он, справедливо подчеркивая отличие их склада от тонического стихосложения (Максимов, 1964, с. 78). Много позже, в рукописи 1950 года, С. М. Максимов впервые говорит уже о 7—8-сложнике и 11-сложнике как о «двух основных стихотворных метрах» в чувашской народной песне<sup>23</sup>, обнаруживая представление, близкое современному.

Таким образом, исследование С. М. Максимова дало новые знания о внутренних закономерностях чувашской ритмической системы. Важно подчеркнуть, что он был практиком-фольклористом крупного масштаба, а его теоретические обобщения прочно опирались на точные наблюдения и аргументы, накопленные к этому времени им самим.

Вопросы ритмики затрагиваются и в работах современного исследователя чувашской музыки Ю. А. Илюхина. Они не содержат принципиально новых положений по теории временной организации чувашской народной песни, но иллюстрируют и подтверждают многое из сказанного в свое время Павловым и Максимовым. Как и предшественники, Илюхин объясняет явления чувашской ритмики не посягая на проблему несоответствия ее акцентно-тактовой системе.

Это же следует сказать и о первых работах автора предлагаемой работы. Их нельзя оставить без критической оценки, ибо позиция автора за истекшие годы изменилась. В статьях 1975 и 1976 годов была предпринята попытка совместить описание реальной «метаболической» структуры чувашской народной песни с понятиями господствующей в теории тактовой акцентной системы. Для этого был применен прием, в чем-то напоминающий метод Р. Лаха, только диаметрально противоположный ему. Лах «редактировал» чувашские мелодии, вводя их в рамки догматически постулированных норм, не останавливаясь перед искажением музыки. Автор указанных работ описывал подлинные типичные явления чувашской ритмики через понятия тактовой системы, не останавливаясь перед расширением их общепринятого значения. Так, один из наиболее типичных ритмических рисунков был назван «нормативным», причем важнейшим из оснований для этого было соответствие его тактовой концепции. Остальные рисунки объяснялись через расширения и сжатия долей «норматива», для чего само понятие метрической доли было подвергнуто «динамическому» истолкованию, несколько напоминающему концепцию о неравнодольности такта из теории болгарской ритмики. Допускались изменения протяженности доли, которая при этом продолжала называться так же, что противоречит самой сути акцентно-тактовой системы, основанной на пульсации равных отрезков музыкального времени: тактов и долей тактов.

<sup>23</sup> Эта записка появилась в связи с подготовленной московскими специалистами рукописью учебного пособия по истории музыки народов СССР и за подписью начальника Управления по делам искусств при Совете Министров Чувашской АССР была направлена в качестве отзыва во Всесоюзный комитет по делам искусств (Центральный госархив ЧАССР, ф. 1581, оп. 2, д. 231, л. 7).

Понятие «норматива» в статье 1975 года подменило понятие единой инвариантной основы остальных рисунков. На самом деле «норматив» — это лишь одна из ее реализаций, не тождественная инварианту. Давление тактовой концепции ощущается в некоторых рассуждениях об акцентах (с. 5), об относительной силе и слабости долей (с. 13). В итоге методологические предпосылки этой работы имели эклектический оттенок. Тем не менее в ней можно найти несколько верных наблюдений. Они касаются соотношения между «эмоциональной» триолью и трехвременной ритмической ячейкой (названной расширенной триолью), структурой «несимметричных» рисунков, не затронутых в работах С. М. Максимова (но только тех, которые массово встречаются в собрании песен, напетых Гаврилой Федоровым). (Термины «эмоциональная» и расширенная триоль сегодня представляются неудачными, но тогда они отражали достаточно мучительные попытки описания явлений, не вписывающихся в рамки понятийного аппарата. В частности, термин «эмоциональная» триоль (в другом контексте «эмоциональные» трансформации ритма) был спровоцирован указанием С. М. Максимова на связь явления с эмоциональным напряжением певца. Теперь оно представляется скорее явлением исполнительской манеры.)

Позитивным результатом анализа явился вывод об объективно существующей в напевах чувашских народных песен, независимой от произвола исполнителя системе метроритмических отношений. Эта же мысль оставалась руководящей во многих последующих статьях автора. Они не задумывались как главы будущей книги. Скорее, это были ступени познания, шаг за шагом приближавшие к более глубокому и полному пониманию сущности чувашской ритмики. В книгу же вошли только конечные результаты многолетней работы. Приложением к ней могут стать указатели ритмических рисунков песенных форм «такмак» и «анатри», опубликованные в сборниках трудов НИИ ЯЛИЭ (Кондратьев, 1982, 1985).

## РИТМИЧЕСКАЯ ЯЧЕЙКА ЧУВАШСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ КАК КВАНТИТАТИВНАЯ СТОПА

### 3.1. Низшие элементы ритмики чувашских народных песен

Общеизвестно, что ритмика народной песни рождается на перекрестке двух различных временных структур — стиха и мелодии. Объединяющим, общим для стиха и мелодии моментом в структуре песни является временной процесс развертывания музыкальной и поэтической мысли. Он организован на двух, хорошо различимых уровнях: форма-композиция (строфика) и ритм, другими словами, соответственно: макроуровень и микроуровень временной организации песни. На занимающем нас уровне ритма (микроуровне) единство стиха и напева выявляется через так называемый мелодико-текстовый или слоговой ритм. В исследовательской практике он давно уже признан наиболее обобщенным выражением этого единства и отправной точкой ритмического анализа народной песни. Составляющие мелодико-текстовый ритм слоги ноты или силлабохронос<sup>24</sup>, таким образом, являются важнейшими элементарными единицами песенной ритмики (см. строчку а примера-схемы):

5.  
ПНЧ. 20  
(начало)

а Мелодико-текстовый ритм

б Ритм чередования тонов

в Пульсация единицы двоячения

<sup>24</sup> Термин «силлабохронос» (греч. «время звучания слога») введен П. Ф. Стояновым (1980). Он привлекает своей точностью, ибо слог песенного стиха не обязательно связан с одним тоном мелодии, что слышится в распространенном термине «слогонота».



Еще одну элементарную единицу ритмической структуры чувашской народной песни позволяет выделить анализ чисто музыкального ритма — то есть ритма чередования тонов в напеве, в том числе и во время внутрислоговых распевов, когда движение стиха останавливается (схема-пример 5, строчка б). Здесь выявляется наличие равномерно пульсирующей счетной единицы, или единицы движения типа греческого хронос протоса — «простого времени», которому кратны все слогоноты-силлабохроносы (строчка в). Это свойство чувашской народнопесенной ритмики можно назвать одноплановой регулярностью (мономерностью)<sup>25</sup>. Мономерность подразумевает необязательность регулярности ритмических группировок. Единица движения всегда присутствует в ритмических рисунках чувашских народных песен любой сложности. Она равна длительности пропевания короткого слога (в наших примерах везде принята за восьмую ноту). Возможно, что она имеет психомоторный характер, на котором настаивают исследователи восприятия ритмических процессов (например, Б. М. Теплов утверждал, что «чувство ритма в основе своей имеет моторную природу»; 1961, с. 205). Думается, что с ощущением пульсации этих единиц во многих случаях в чувашской народной песне связано и появление внутрислоговых распевов в ритме тех же восьмых — в качестве реализации внутренне ощущаемой меры движения. Разумеется, регулярность этой единицы отсчета в реальном пении не может быть абсолютно равномерной. Ей присуща некоторая «зонность» (понятие, введенное Н. А. Гарбузовым), обычная во всех музыкально-ритмических процессах. В большинстве случаев «зонная» неровность ритмики в чувашской народной песне практически не заметна. Но есть случаи, когда она становится достаточно ощутимой, не переходя, однако, в качество полного отсутствия единицы отсчета (сохраняются и все остальные атрибуты чувашской ритмики). В о - п е р в ы х, это стиль исполнения канонических напевов *хёр йёрри* (свадебной песни-плача невесты). Таких напевов всего два (один распространен у чувашей анатри, другой — у анат енчи). Некоторые варианты исполняются почти говорком, но в некоторых та же интонационная основа включает в себя контрастные по протяженности слогоноты-силлабохроносы, редкие даже в обычной песенной мелодике вне каданса (приведен образец плача *хёр йёрри* анатри):

<sup>25</sup> Мы опираемся на понятие, введенное В. Н. Холоповой. Одноплановую организацию ритма она определяет как «метр с одной единицей измерения» (Холопова, 1971, с. 59). В более поздней работе она же вводит новый термин для обозначения одноплановой регулярности — мономерность (1983, с. 44). Оппозицией этому понятию является многоплановая регулярность, присущая акцентно-тактовой ритмике. В самом простейшем случае она «предполагает не меньше, чем двуплановость единиц» (1971, с. 60). В одноголосной народной песне многоплановость может проявиться условно — в виде возможности отсчета одновременно разными регулярными единицами (скажем, пульсация восьмыми, четвертными и половинными длительностями). Одноплановая регулярность ритмики встречается во многих народно-песенных культурах но некоторые виды песен могут быть и лишены ее. Например, она практически «растворяется» в богатой мелизматике медленных импровизационных *озын кой* (протяжных песен) казанских татар, теряется в ритмических контрастах молдавской дойны.

ПНЧ 42

6.  $\text{♩} = 72$

Лт - те - сѣ - мех, ат - те - сѣм,

сѣ - ле - шм - ва ке - рѣт - тѣм.

Протяженные слоги почти не распеваются, поэтому нет почвы для ощущения регулярной единицы движения (моры). Видимо, с потерей этого ощущения связано и более свободное соотношение длительностей, возникающее эпизодически (см. в примере *дуольную* ритмическую группу). Вместе с тем мера импровизационной свободы при сравнении вариантов оказывается весьма ограниченной. В основном соотношения длительностей и ритмические группировки повторяются из строфы в строфу. Забегая несколько вперед, следует сказать, что и конфигурация ритмических группировок приведенного напева совпадает с типичными ритмическими ячейками обычных песен. В о-в т о-р ы х, это региональный стиль пения у чувашей вирьял. Ритмические детали этого стиля точной фиксации в нотах иногда не поддаются как раз в силу отсутствия механически ровного пульса. Однако и о хаотичности ритма здесь не приходится говорить, поскольку имеются ясно выраженные ритмические группировки, устойчиво повторяющиеся на протяжении всей строфы (см. пример 7). В нотации Ласло Викара, пытающегося уловить эти детали в виде точных длительностей, «злонность» четвертей выглядит как точно исполняемая длительность в пять шестнадцатых; это было бы вероятно только при наличии регулярного пульса на уровне шестнадцатых (чего, видимо, нет в данном случае):

В. 79. 310

7.  $\text{♩} = 180$

Ас - ран кай - ми(н) ать - ан - ни

ас - ран кай - ми(н) ать - ан - ни.



В-т р е т ь и х, в другом региональном музыкальном диалекте правобережных анатри неровность единиц отсчета связана с многоглотными мелкими внутрислоговыми распевами ритмических ячеек, порою граничащих с мелизматикой. Об этом явлении Л. Викар писал, что в Буинском районе Татарской АССР обильно орнаментированный ритмический рисунок чувашских народных песен тяготеет к образованию «иррациональных длительностей» (1979, с. 64). Вместе с тем собственные нотации Викара при всей их детализированности показывают наличие сквозной регулярной единицы отсчета, равной восьмой, на которую он и ориентируется при группировке нот:



В-ч е т в е р т ы х, ровность восьмых в чувашских народных песнях нарушается при «ямбизации» ритмических групп (о ней см. в разделах 3.2 и 3.5). Этот случай — особый, здесь регулярность отсчета как бы переключается вместо отдельных слогонот-силлабохроносов на ритмические группы, равные по длительности четвертным нотам:

9.

Сар лаш о\_ри сак\_кёр мар та

Сар лаш о\_ри сак\_кёр мар, сак\_кёр мар.

Ах, ат\_те те, ах, ан\_не те,

Пирн те ё\_мёр ик\_кё мар, ик\_кё мар.

Длительность краткого слога — восьмая — является низшим пределом действия принципа сложения в чувашской народной песне. Более мелкие длительности представляют собой уже чисто музыкальное развитие песенной ритмики (стоит обратить внимание: если им сопутствуют в стихе дополнительные слоги, то и силлабический склад стиха становится музыкально-силлабическим). Восьмая служит как бы «водоразделом» между музыкально-поэтическим принципом сложения и собственно музыкальным принципом деления. Восьмая распевается или дробится на шестнадцатые, а в медленном темпе и на тридцатьвторые (но и здесь бывают исключения: пение не ровными шестнадцатыми, а синкопированными триолями «ямбизированного» типа, образующими уменьшенное подобие ритмических ячеек, свойственных чувашским народным песням).

### 3.2. Ритмические ячейки (стопы)

В поисках простейших группировок ритмических единиц в народных песнях теоретики нередко опираются на наименьшие единицы формы, то есть единицы макроуровневой организации. Еще П. П. Сокольский ввел понятие «народного такта», который, по определению самого исследователя, есть не что иное, как полустих (1888, с. 280). Развивая это представление, и другие исследователи стали апеллировать к элементам ритмики народной песни, по масштабам соответствовавшим полустиху (в частности, Ф. М. Колесса и К. В. Квитка — см. об этом Банин, 1978, с. 128). Е. В. Гиппиус относит «к реально звучащим категориям песенного ритма» так же только макроструктурные единицы, в том числе строфовую периодизацию певческого стиха, «его членение на полустихи... повторы стихов (или полустихов) в строфе по различным традиционным народным принципам и т. д.»

(Гиппиус, 1957, с. 233—234). В русле этих представлений широкое употребление в музыкальной фольклористике получила так называемая разделительная (само слово весьма показательное!) тактовая черта, отмечающая грани музыкально-стиховых построений народной песни. Однако дальнейшие попытки обнаружить закономерные связи наименьшего построения (полустиха-мотива) с ритмическими единицами (силлабохроносами-слогонотами) наталкиваются на качественное несоответствие макроуровневого подхода и микроуровневой организации явлений ритмики. Изучая как форму, так и ритм, теория по-прежнему использует принцип деления. За основную единицу принимается период-строфа, остальные структурные построения — полустрофа-предложение, фраза-стих, мотив-полустих — суть ее части. Но дальнейшее расчленение формы в поисках наименьших ритмических группировок ясности не приносит. Так, в песенной форме «такмак» мотив-полустих всегда поддается делению надвое. Вместе с тем стиховой цезуры или иных внешних примет это деление во многих случаях уже не имеет, почему оно и выглядит произвольным, не строгим. Образованные таким методом ритмические группы-«субмотивы» часто внутренне асимметричны по соотношению длительностей, не обладают изоморфностью (подобием друг другу). Число силлабохроносов-слогонот в них свободно колеблется от одного до четырех (см. пример 10 а, б, в), число счетных времен — от одной до пяти и более (пример 10 б, г, д).

а

М.32.137

1 слог 1 слог 2 слога 1 слог

ҫиҫ, сиҫ, сиҫ сиҫ - ма

б

М.24.1

3 слога, 3/8 2 слога, 3/8 2 слога, 2/8 1 слог, 2/8

2. Ашша-мәш ха - яр пул - сас - сән

в

Ф.69.344

4 слога 3 слога 4 слога 1 слог

Сә - ра кор-ки ты - ты - ми та - вас теҫ-сә поль

г

Ф.69.25

2/8 2/8 1/8 2/8

Пурт ом вә-сән - чи сәр - лә йо - пи



Результатом такого подхода может стать негативный вывод, что в чувашской народной песне в области ритма не существует четко выявленных структурных опор, подобных тем, что легко обнаруживаются в форме, во всяком случае искомые ритмические группы не отличаются ни слоговой, ни временной стабильностью.

«Ключ» к пониманию ритмической структуры чувашской народной песни дает метод анализа песни в совокупности нескольких ее вариантов. Этот метод позволяет выявить стабильные и нестабильные элементы ритмики и четко обозначить границы между ними. Обнаруживается существование простейших ячеек ритма (примем такое рабочее наименование для обозначения наименьших ритмических группировок). В примере 11 приводятся варианты мелодии традиционной свадебной песни средненизовых чувашей. В нем с большой наглядностью обнаруживаются прежде всего грани между двухслоговыми ритмическими ячейками, изменяющимися по числу счетных времен, но всегда состоящими из двух силлабохроносов-слогонот (об однослоговых ритмических кадансах речь пойдет в разделе 3.3).

Элементарный подсчет показывает весьма широкие пределы, в которых может трансформироваться ритмический рисунок песни, сохраняющей тем не менее свою узнаваемость, то есть интонационную индивидуальность. Если общее число счетных единиц в варианте а — 38, то в вариантах г и д оно возрастает соответственно до 53 и 64 единиц. Анализ данного примера приводит к выводу, что ритмическая трансформация песни происходит на уровне ячеек, не затрагивая композиции и самых общих ритмических пропорций (в частности, сохраняется число ячеек во фразах, относительная краткость каждой третьей ячейки во всех фразах большинства вариантов, относительная краткость каданса второй фразы по сравнению с кадансами других фраз). Процесс изменения длительностей внутри ячейки может быть продемонстрирован и варьированием ритма на протяжении одного исполнения песни, хотя это случай весьма редкий, ибо певцы обычно хорошо знают ритмические формулы традиционных песен и точно их выдерживают. Такое варьирование показано в примере 12. Здесь хорошо видно, как меняется форма и протяженность ритмических ячеек в разных строфах одной и той же песни. Можно наблюдать и явление, когда внутри одной строфы фразы имеют сходную ритмическую и мелодическую структуру, а в одной встречается ячейка измененной продолжительности (пример 13).

11.

а. 0.09.269

то - хать - и те тох - мась - и, то - хать - и те тох - мась - и,

б. 0.09.297

ан ан, кё - рү, ут син - чен, ан ан кё - рү, ут син - чен,

в. 0.79.311

те - вет куф - си, хурткуф - си татс ил - мөлөх килнэ - пир,

г. 0.79.314

ту - ха - ти те тухмас - ти, ту - ха - ти те тухмас - ти,

д. 0.79.313

то - хать - и те тох - мась - и, то - хать - и те тох - мась - и,

е. 0.32.141

ту - ха - ти те тухмас - ти, ту - ха - ти те тухмас - ти?

ж. 0.79.302

ма - кёр, мө - кёр, ки - нү - ша, хёртен а - рям пояннэ чох,





NB

12. 3/8

В.79.112 1 строфа  
1. Ут\_лан\_са тух - рэм у - тэ - ма

В.79.112 4 строфа  
4. Кил - тэм - кё - тэм сак ки - ле

NB

В.79.239 1 строфа  
1. Эс те са - рэ, эп те са - рэ

В.79.239 8 строфа  
8. Хоть шор тот - тэ, коть хра тот - тэр

NB

Ф.69.31  
ко\_нё пол\_чё тёт - рел - лё

Ф.69.31 вариант  
ко\_нё пол\_чё тёт - рел - лё

NB

13. 3/8

М.32.76  
Шән\_кёр, шән\_кёр, ай, шыв ю\_хатъ

сёр син - чен мар, ай, чул син - чен.

Э - пёр ха\_мёр, ай, ё - сёт - пёр

рук син - чен мар, ай, пур син - чен.

NB

Кол-хоз са-на тав са-на, кол-хоз са-на тав са-на  
Ан-карт хыс-не тол ак-ма, ан-карт хыс-не тол ак-ма.

Существование парной группировки силлабохроносов-слогонот в чувашской народной песне проявляется и в другой форме — без изменения суммы единиц внутри ячейки. Это явление было описано еще С. М. Максимовым, также применившим метод сопоставления вариантов. Максимов заметил особого рода трансформацию каждой пары силлабохроносов и указал на связь ее со случаями «особенно экспрессивного, взволнованного исполнения песни» (1964, с. 35). Им были приведены две пары мелодий в разном ритме, воспроизводим в примере отрывки из них:

14.

Вёр-ман ур-лэ, вёр-ман ур-лэ, ай, хурт ка-ять  
Вёр-ман ур-лэ, вёр-ман ур-лэ, ай, хурт ка-ять

Ай-юй, сил сав-рә-нать, сил сав-рә-нать  
Ай-юй, сил сав-рә-нать, сил сав-рә-нать

Одна из них типа «такмак», вторая «анатри», то есть данное явление не связано с какой-либо одной формой или диалектом. Если при спокойном исполнении ритмические ячейки состоят в основном из равных восьмых длительностей, то при иных обстоятельствах рисунок ритма той же мелодии утрачивает ровность — «ямбизируется». Между собой ячейки остаются изоморфными, в сумме занимая две счетные единицы:

или (редко)

Такой переход может совершаться как постепенно в процессе исполнения одной и той же песни, так и в двух самостоятельных исполнениях. Рассматривая это явление, Максимов не задавался целью показать существование ритмических ячеек. Но он не прошел мимо них и, завершая описание трансформаций ровных восьмых в ямбизированные ритмические группы (триоли), сформулировал положение «о неотделимости короткой доли 3-дольного ритма от долгой, почему обе они должны находиться в одной метрической доле такта<sup>26</sup>: как форшлаг неотделим от звука, перед которым он стоит, так неотделимы одна от другой две доли 3-дольного ритма, выраженные как триоль» (1964, с. 37). Итак, мнение С. М. Максимова было выражено с предельной ясностью: трансформации ровных восьмых в ямбизированные ритмические группы показывают неразделимость низших единиц движения внутри ритмической ячейки. Тот же самый смысл, хотя и не осознаваемый до конца, содержался и во всех рассуждениях. В. А. Мошкова и Ф. П. Павлова о роли триольных групп в чувашской ритмике.





















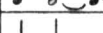






Сказанного, думается, достаточно для того, чтобы убедиться в реальном существовании первичных ритмических группировок — ячеек ритма — в чувашских народных песнях. Они представляют собой «клетки» временной структуры песни. Будучи частью целостного организма мелодии, ячейки живут вполне автономной жизнью, соотносясь с себе подобными и внутри одной строфы, и в одной позиции в соседних строфах, и в разных вариантах данной песни. Любые виды ячеек могут встретиться почти в любой позиции внутри каждой фразы песни. Они обладают свойством «взаимозаменяемости» — там, где была двухвременная ячейка, в другом варианте возможна более долгая, и наоборот. Важно подчеркнуть устойчивость, «откристаллизованность» подавляющего большинства ритмических рисунков чувашских народных песен. Ритмические их варианты существуют в основном в виде типичных, многократно повторяющихся в разных записях разновидностей.

Ритмические ячейки чувашской народной песни представляют собой формулы определенной структуры. Прослеживаются достаточно ясные закономерности в структуре всех их разновидностей. Во-первых, ритмическая ячейка чувашской народной песни двухэлементна, что обычно совпадает с двухсложностью (но число слогов может быть и иным, об этом см. раздел 3.4). Во-вторых, первый элемент ячейки, как правило, короче второго (то есть напоминает ямбическую стопу), либо равен ему по протяженности. Данная закономерность в трехдольных ритмических группах бросилась в глаза еще В. А. Мошкову. В 30-х годах и С. М. Максимов подтвердил его наблюдение и заявил, что «вид 3-дольного ритма, состоящий из чередования долгой и короткой доли (то есть хореический, в противоположность ямбическому.— М. К.)... совсем не употребляется в чувашской песне» (Максимов, 1964, с. 44).

<sup>26</sup> С. М. Максимов находится в кругу представлений акцентно-тактовой концепции, что отражается и в его терминологии («метрическая доля такта»; но здесь она, по сути, совпадает с ритмической ячейкой).











Но, как следует из приведенных примеров, формы ячеек не ограничены трехдольным соотношением четвертей и восьмых. В нашей таблице дана сводка основных видов ритмических ячеек чувашской народной песни. Показаны они пока без учета возможных слоговых дроблений и без внутрислоговых распевов.

15.

















Ячейки	а	б	в (редкие)	к (жадансовые - однослоговые)
1 - Одновременные				
2 - Двухвременные				
3 - Трехвременные				
4 - Четырехвременные				
5 - Пятивременные				
6 - Шестивременные				
7 - Семивременные				
8 - Восьмивременные				
9, 10, 11 и т.д.				

На основе таблицы для нужд анализа и классификации удобно пользоваться цифровыми обозначениями для каждого вида ритмической ячейки: ячейка в одно счетное время — 1, двухвременная — 2, трехвременная — 3 и так далее. Наиболее распространены ячейки 2 и 3. Нередки также ячейки 1, 4, 5. Остальные виды ритмических ячеек представлены в чувашской народной песне в сравнительно малом числе (чем длительнее, тем реже). Если же присмотреться к их внутренним пропорциям, то оказывается, что некоторые виды находятся в близком родстве, вернее подобии, друг с другом. Так, ячейка 1б — вдвое сжатый вариант ячейки 2а. В отношении удвоения находятся ритмические ячейки 2 — 4 — 8, а также 3а — 6б. Из этого можно заключить, что число временных пропорций в ритмических ячейках чувашской народной песни не так уж велико. Выделяются всего три соотношения: 1:1 (одно-, двух-, четырех-, восьмивременные); 1:2 (трех-, шестивременные, а также «эмоционально» варьированные ячейки 2б); 1:4 (пятивременные ячейки). Пропорция 1:3 представляет собой пунктированный вариант обычных двух- или четырехвременных ячеек. Подобные же стопы-формулы строго определенной структуры, основанные на сочетаниях силлабохроносов разной длины в нескольких определенных пропорциях, составляют суть всех квантитативных ритмических систем. Некоторые формулы из разных систем могут и буквально совпадать друг с другом, поскольку основной принцип их строения — сочетание долгих и кратких единиц чаще всего в двукратном соотношении — един для всех квантитативных систем. Мы не приводим сопо-




ставительных таблиц форм стоп, ибо важно лишь принципиальное, а не буквальное сходство систем<sup>27</sup>. Сходны и знаки, с помощью которых записывались фигуры квантитативных стоп. В трудах теоретиков, особенно в Новое время, всеобщее употребление получил наиболее детализированный греческий способ записи:

-  =  — соответствует арабскому и индийскому знаку |  
 =  — соответствует арабскому O, индийскому <  
 =   
 =   
 = 

С помощью греческих знаков удобно записывать фигуры ритмических ячеек чувашских народных песен:

- 1)  =   
 2)  =    
 3)  =  —  
 4)  (  ) =   ( — — )  
 5)  (  ) =   ( —  ) и т. д.

Например, ритмическая схема песни М.32.141 из примера 11е будет выглядеть так:

-  — |  — |   |  | = 3325к  
 — |  — |  — |  | = 3333к  
 — |  — |  — |  | = 3325к  
 — |  — |   | — | = 3322к

Ячейковая структура чувашских песен, как и стопная структура в классических квантитативных культурах, не подчиняется лексической структуре текста (распределению слогов по словам). Словоразделы (цезуры) связаны лишь с единицами формы — стихами-фразами, полустихами-мотивами. Как стопа у греков и рукн у арабов, ритмическая ячейка может разбивать слово, что видно во многих наших примерах.

<sup>27</sup> Таблицы форм стоп многократно воспроизведены в соответствующей литературе. Например, античные стопы см. в кн.: Денисов, 1888; Холопова, 1980. Арабские стопы: Хамраев, 1963; Корш, 1901; Джамии, 1960. Европейские модусы: Шишмарев, 1965; Холопова, 1980. Сведения о структуре стоп в индийской классической музыкально-поэтической традиции содержатся в работах: Бируни, 1963; Стариков, 1964; Гринцер, 1974 и др. источниках.

### 3.3. Ритмический каданс

Важным элементом песенной ритмики является ритмический каданс — однослоговая ритмическая ячейка, которой завершаются композиционные единицы формы — от периода-строфы до фразы-стиха. Местоположение и разновидности обычного ритмического каданса хорошо видны в вышеприведенном примере 11. Он может иметь вид: а) простейшего удлинения опорного тона; б) сочетания опорного тона с паузой, в сумме дающего ощущение остановки движения, то есть ритмического кадансирования; в) распевания последнего слога на нескольких звуках, также в сумме создающего ощущение ритмической остановки.

В сферу ритмического кадансирования вовлекается не один протяженный силлабохронос музыкальной фразы, но вся ее вторая половина (второй мотив). Это становится очевидным в случае «обращения» ритмического каданса, где ритмическая остановка происходит в начале

второго мотива. Вместо обычного  | исполняется .

Такой каданс встречается значительно реже обыкновенного. С. М. Максимов, обнаружив его в одной из мелодий, отмечает «несколько необычный ритм» фразы (1964, с. 52)<sup>28</sup>. Конкретная протяженность силлабохроносов обращенного ритмического каданса варьируется точно так же, как и в обычном. Образцы мелодий с ярко выраженными обращенными кадансами приведены в примере 16.

Существует также как бы промежуточная форма ритмического каданса, где удлиненными являются и первый, и последний слоги мотива, например:



и т. п. (см. песни М.64.27, 89, 138, Ф.69.355 и др.). После анализа типичных форм ритмических ячеек в чувашской народной песне становится ясно, что такая промежуточная форма есть разновидность обращенного ритмического каданса.

Таким образом, ритмический каданс в народной песне — явление ритмическое по природе, но вместе с тем он является признаком расчлененности мелострофы, то есть выполняет формообразующую функцию: одновременно со стиховой цезурой отмечает грани формы. Но этим влияние ритмики на форму не исчерпывается. Не в меньшей степени ритмические кадансы служат объединяющим, скрепляющим началом. Дело в том, что они функционально подразделяются на заклю-

<sup>28</sup> Основываясь на материале славянских песен, К. В. Квитка замечает мимоходом, что вторая половина семисложной фразы в них «имеет... обыкновенно схему:  $\cup\cup$  — и реже:  $-\cup\cup$  » (1971, с. 49). То есть обращенный каданс для них также типичен и также менее распространен в сравнении с обычным кадансом. Это подтверждает и Н. М. Владыкина-Бачинская (1976, с. 52—53).

М. 64. 217  
Обращенный ритмический каданс  
Обычный ритмический каданс

Юлаш\_ки яш\_ка пул\_тэ\_мёр, юлаш\_ки яш\_ка пул\_тэ\_мёр  
пүр\_тум вёс\_не кларс\_цап\_рёс, пүр\_тум вёс\_не кларс\_цап\_рёс.

М. 64. 127  
Вёр\_ман ур\_лэ\_хурт\_ка\_цаь, ю\_ман в'л\_ле шы\_ра\_са.  
Элёр\_цак\_ки\_ле кил\_тэ\_мёр, тэ\_ван\_се\_не шы\_ра\_са.

Ф. 69. 477  
[свайсьр\_песня без слов]

чительные и внутрistroфовые (серединные). Заключительный каданс: никогда не распевается; в подавляющем большинстве случаев заполнен протяженным тоном; краткий тон, дополняемый паузой, в заключительном кадансе — редок; после долгого тона возможна и пауза. Она может быть частью длящегося ритмического каданса, но может быть и внеastroфической (межastroфической) — произвольной по длительности, изменчивой от строфы к строфе. Во время межastroфической паузы инерция ритмического движения ослабевает или совсем угасает, чего не бывает внутри строфы (кроме случаев явных ошибок исполнителей, вынужденных остановиться). Разумеется, кадансовая и внеastroфическая паузы физические никак не отгорожены друг от друга. Поэтому мы условно включаем их в длительность каданса, при необходимости оговаривая переменность его протяженности.

В отличие от этого внутрistroфовой каданс часто распет (хотя может быть и не распетым); в нем кадансирующий тон нередко бывает краток и дополняется паузой; длительность этой паузы невелика, она регламентируется типичными формулами, то есть не произвольна.

Кроме этого, к специфически внутрistroфовым видам кадансирования в чувашской песне относятся обращенный ритмический каданс (почти без исключений), а также особая форма кадансирующего мотива, присущая главным образом песням средненизовых чувашей:

♩ ♪ ♫ ♩ |. В конце строфы этому кадансу отвечает обычный ритмический каданс. Внутри строфы могут встретиться также и фразы

без ритмического каданса (то есть замыкаемые обычной двуслоговой ячейкой). Таким образом, в чувашских народных песнях существует тонко разветвленная система ритмических кадансов, различных по функциям и форме. Благодаря взаимодействию этих кадансов, ритмика, даже отделенная от мелодического контура, способна создать логически ясную субординацию фраз, подразделяя их по степени ритмической законченности. Образцом подобной субординации может послужить песня, приведенная в нижеследующем примере. Данный напев показателен особо в том отношении, что интонационно-мелодические контуры всех пяти фраз имеют черты сходства друг с другом.

№ 291,88 17.

Си - мёс вёр - ман йё\_ри - та\_в\_ра,

Внутристрочический короткий каданс, относительная незаконченность

си - мёс вёр - ман йё - ри - та\_в\_ра

Полная незамкнутость, каданса нет

лен - та кар - са сав\_ра - нё,

Типичный срединный кадансирующий мотив

лен - та кар - са сав - ра\_нё та

Полная незамкнутость, каданса нет

чё - кёс лёр - са юр - ла - ма

Заключительный ритмический каданс

Как элемент количественной системы ритмический каданс выполняет в чувашской народной песне важную функцию: обнажает грани следующего, более высокого, чем ячейка, уровня ритмической группировки — объединения стоп-ячеек в более сложные единицы структуры. Аналогичным образом отмечались концовки построений во всех количественных системах. В греческой традиции конец стиха выражался усеченной, неполной стопой (как в чувашской песне — один слог вместо двух обычных): «Недостающая часть стопы восполняется или протяжением, или паузой...» (Денисов, 1888, с. 45). Сходное ритмическое выделение концовок стиха в арабской и индийской ритмике отмечал аль-Бируни, приводя даже специальные термины для обозначения концовок первого и второго стихов-мисра арабских бейтов (см.: Стариков, 1964, с. 311). В средневековой европейской модальной системе окончание ордо (ряда) на паузе было также обязательным, модус с паузой назывался разделительным (Сапонов, 1978, с. 11, 12).



### 3.4. Внутрислоговые и слоговые вариации ритмических ячеек

Как уже говорилось, кроме чистой формы ритмическая ячейка в чувашских народных песнях может иметь разновидности, не изменяющие ее временных пропорций. Варьирование внутренней структуры при этом может протекать либо в плане чисто мелодическом (внутрислоговые распевы), либо вследствие изменения числа слогов, приходящихся на одну ячейку. Внутрислоговое варьирование достаточно просто. Как первый, так и второй элементы могут распеваться в рамках структуры ячейки обычно восьмыми или шестнадцатыми длительностями (редко — тридцатьвторыми и, в случае долгого тона, четвертными). Такое распевание имеет иногда необязательный характер; например, в быстрых многокуплетных песнях к концу распев может исчезнуть (утомляясь, певцы продолжают исполнять «остов» мелодии — без некоторых распевов); в других случаях певцы изменяют в деталях напев от строфы к строфе (см. многочисленные варианты-сноски к мелодиям в сб.: Викар, 1979; Песни низовых чувашей, 1981 и 1982). При групповом исполнении именно в точке распева долгого тона-слога чаще всего возникает многоголосие гетерофонного вида:

ПЧЧ.131.

Ат-те, сад пах - чи - не сү - ле тыт - рән,

са - рӓ ка - йӓк лар - са, ай, юр - лё - ха,

са - рӓ ка - йӓк лар - са, ай, юр - лё - ха.

\*) Цифры над скобками обозначают число единиц отсчета в ритмических ячейках.

Все эти факты указывают на известную свободу ритмоинтонационных деталей внутрислогового распева в чувашской народной песне. Распев достаточно свободно интерпретируется исполнителями. Степень развитости внутрислоговой ритмики часто со всей очевидностью обусловлена темпом — чем он медленнее, тем более детально распеты длинные слоги. В быстром темпе распевы почти исчезают, упрощается и интонационный рисунок. Это хорошо видно при сравнении трех вариантов традиционной *гуй юрри* (свадебной) низовых чувашей (приведена первая половина строфы):

19.  $\text{♩} = 66-69$  [Медленно]

ПНЧ.35  
[2.] Вун-ик-кё сав-рби ал-сых-хи, вун-ик-кё сав-рби ал-сых-хи

$\text{♩} = 138$  [Умеренно]

ПНЧ.36  
Ча-рик те ма-рик те-ме-сен, ча-рик те ма-рик те-ме-сен

$\text{♩} = 232-240$  [Весьма скоро]

ПНЧ.37  
Сү-ле-лле ыт-рәм сүт тен-кё, сү-ле-лле ыт-рәм сүт тен-кё

В отличие от внутрислоговой ритмики, слоговая прямо связана со структурой стиха. Уже говорилось о двух массово представленных в чувашском фольклоре песенных формах: «такмак» (с фразой из четырех ячеек) и «анатри» (с фразой из пяти ячеек). Кроме них есть весьма малочисленная, но определенно выраженная третья группа 5—6-словых песен (фраза из трех ячеек, в случае попарного объединения фраз — шестиячейковая). Обе последние песенные формы почти не варьируются по слоговому строению.

Например, при канонической слоговой структуре формы «анатри»

$$\begin{array}{c} \parallel 6 + 4 \parallel \parallel 6 + 3 \parallel \parallel (\text{слов}) \\ \text{(или 7)} \quad \text{(или 7)} \quad \text{(или 4)} \end{array}$$

по ячейкам слоги распределяются всегда так:

$$\begin{array}{c} \text{Ячейки} \quad \parallel x + x + x \mid x + x \parallel x + x + x \mid x + x \parallel \\ \text{Слоги} \quad \parallel 2 + 2 + \text{или} \frac{2}{3} \mid 2 + 2 \parallel 2 + 2 + \text{или} \frac{2}{3} \mid 2 + \text{или} \frac{1}{2} \parallel \end{array}$$

Распределение слогов по ячейкам в 5—6-слововой форме:

$$\begin{array}{c} \text{Ячейки} \quad \parallel x + x + x \parallel x + x + x \parallel \\ \text{Слоги} \quad \parallel 2 + 2 + \text{или} \frac{1}{2} \parallel 2 + 2 + \text{или} \frac{1}{2} \parallel \end{array}$$

Гораздо больший материал для изучения слоговых дроблений дает форма «такмак». В ее основе — семислоговый стих. Но семисложником ее называть нельзя, ибо число слогов в ней может колебаться в широких пределах от 4 до 13—14 слогов. Увеличение числа слогов иллюстрируется схемой, показывающей распределение слогов по ячейкам (в случаях с обращенным ритмическим кадансом соответственно меняются местами 3-я и 4-я ячейки):

$$\begin{array}{c} \text{Ячейки} \quad \parallel x + x \parallel x + x \parallel \\ \text{Слоги} \quad \parallel \text{или} \frac{2}{3,4} + \text{или} \frac{2}{3,4} \parallel \text{или} \frac{2}{3,4} + \text{или} \frac{1}{2} \parallel \end{array}$$

Тот же метод сопоставления вариантов позволяет выявить закономерности переменной структуры песенной формы «такмак». Уже в последней фразе вышеприведенного примера 11б (песня Ф.69.297) можно было обратить внимание на единственную среди двухслоговых трехслоговую ячейку. При превышении числа слогов вступает в действие механизм «приспособления» ритмической ячейки. Длительности, ее составляющие, могут дробиться надвое. Такое дробление весьма часто встречается в песенной форме «такмак». В нижеследующей схеме-примере представлен образец, обильно насыщенный дроблениями во второй строфе. В то же время в первой строфе дроблений почти нет:

В. 79.271  
20.

Первая строфа

Хэ - вел то - хать хэ - ре\_се те сай - ра та йа - аьр кош - ши - пе .

Вторая строфа

Ат - та пи - ре а\_сат\_са яр та, хам\_ла карт\_ти па\_тён\_чен ир\_тер\_се яр .

Первая строфа

Пирн та - ван - сем сай - ра\_рах та, сай - ра - рах та па - ха - рах .

Вторая строфа

Пи\_сес\_си\_не, та\_тес\_си\_не ка\_ла\_сах яр та, хэ\_с\_дэн\_ки\_д\_мел\_ли - не пёл\_тер\_се яр .

В примере 21 показан другой случай, когда внутри одной строфы раздробленные ячейки при повторении восстанавливают свой нераздробленный, «чистый» вид (ср. вторую и четвертую фразы-строки):

Ф. 69.298  
21.

Чоп\_рэ\_мёр, чоп\_рэ\_мёр, си\_ти\_ма\_рэ\_мёр,









Чоп\_рэ\_мёр, чоп\_рэ\_мёр, си\_ти\_ма\_рэ\_мёр,

Чол\_хо\_ла\_на си\_ти\_мар\_мёр.

Чол\_хо\_ла\_ра чол\_хак\_лэ,

Чол\_хак\_лэ\_мар, чон\_хак\_лэ.

В результате дроблений число слогов в одной ячейке может возрасти до трех или четырех. Типичные формы дроблений ритмических ячеек в чувашских народных песнях показаны в таблице:

22.	
Трехслоговые ритмические ячейки	2 
	3 
	4 
	5 
	6 
	Четырехслоговые ритмические ячейки
3 	
4 	
4 	

По местоположению во фразе-строке чувашской народной песни дробления могут быть устойчивы или свободны. Есть небольшое число традиционных песен, обладающих определенными ритмическими формулами, в которых дробление в определенной позиции стало устойчивым, почти обязательным индивидуальным признаком. Три такие песни показаны в примере 23. Они являются обрядовыми (а — весенняя хороводная правобережных низовых чувашей, б — свадебная закамских низовых чувашей, в — рекрутская средненизовых чувашей), широко распространены на своей территории, сохраняют свои функции до сегодняшнего дня. Отмеченные в них знаком NB, дробления встречаются в большинстве зафиксированных вариантов (ср. песни В.79,25 и В.79.24, ПНЧ.190; М.24.49 и М.24.48, М.64.239, М.64.244, М.64.247, ПНЧ.35—37; М.64.214 и М.64.204, М.64.211, В.79.192. Эти примеры могут быть дополнены десятками вариантов из рукописных фондов НА НИИ ЯЛИЭ).

В.79.25 23. NB Ритмические формулы: 3 др. 322



Кук-кук та сик - се а - вё - тать та

NB 33 др. 33<sup>к</sup>



яблме ай - вё - сё а - вё - нать.

№ 24.49  
 Ка - йёк хур ки - лет кар - ти - пе,

5 Ар. 332<sup>к</sup>

№  
 ка - йёк хур ки - лет кар - ти - пе...

5 Ар. 332<sup>к</sup>

№ 64.214  
 Чуп - рём та у - лёх - рём ту си - не,

3 Ар. 3 Ар. 21<sup>к</sup>

дополнение  
 ту си - не

32<sup>к</sup>

сү - лё чул сурт ку - рас пек,

33 21<sup>к</sup>

дополнение  
 ку - рас пек.

32<sup>к</sup>

В большинстве же случаев в форме «такмак» местоположение дробных ячеек достаточно свободно. Увеличение числа дроблений затрудняет определение ячейковой структуры фразы. Восстановить (реконструировать) семислоговую праформу, даже при отсутствии записанных вариантов данной мелодии, позволяет учет стабильных элементов фразы типа «такмак». Общее число ритмических ячеек — четыре, между второй и третьей ячейками обязательна цезура (словораздел), во второй половине — одна из форм ритмического каданса. Наконец, возможны сравнения с аналогичными образцами ритмических рисунков из других песен.

Еще при анализе структуры ритмического каданса было установлено, что в нем на одну ритмическую ячейку приходится только один слог. При этом происходит слияние воедино обоих элементов ячейки. Это явление по форме противоположно описанному выше дроблению. За пределами каданса в чувашских песнях слияние встречается относительно редко, как правило, — в двухвременных ячейках, в достаточно определенных случаях.

Во-первых, слияние элементов ячейки характерно для музыкальных фраз строфы с текстом припевочного характера (будь то стих-рефрен или же припевные слоги, лишенные смыслового содержания). Для

таких припевных стихов характерно сокращение числа слогов при сохранении ячейковой структуры и точной длительности фразы, как если бы она пелась на обычный текст (см. третью строку-рефрен примера)<sup>29</sup>.

ПНЧ. 127

24.

1. Кас - сан ка - ча пур - не ма ай, ли - ра - тать?  
2. Таван - сем, си - ре чу - нэм, ма ай, ю - ра - тать,

(1) Кас - сан ы - рат - ма сёр мёс - кер ту - тёр,  
(2) Сав - сан ю - рат - ма сёр мёс - кер ту - тёр,

NB

(1, 2) Тэ - ва - нэм - сем, па - нул - ми - сем!

Важно отметить, что такие слияния встречаются как в форме «такмак», так и в форме «анатри».

Во-вторых, слияния элементов ячейки в начальных ячейках фразы «такмак» встречаются в определенных жанрах чувашской песни, связанных с игровым действием. Прежде всего это детские песни. С. М. Максимов, обобщая ритмические особенности детских шуточных песен, называет характерный рисунок со слияниями (ячейки: 2222) ритмом «чисто детским, четким, радостным» (Максимов, 1964, с. 67):

М. 64. 252

25.

Чи шән\_кәрч, чи шән\_кәрч! Шән\_кәрч чёл\_ли шуп\_чак\_ра.

М. 64 с. 66

6.

Чи, чи, кә\_сә\_я! Ас\_та ка\_ян, кә\_сә\_я?

Весьма сходны с ними хороводные игровые молодежные песни, где слияния могут охватить все четные ячейки-фразы (пример 26а). Значительно реже встречаются такие примеры среди «взрослых» гостевых песен шуточного содержания (пример 26б). Шестислоговый стих в

<sup>29</sup> Перевод: 1. Порезешь мизинец — отчего болит?  
Порезешься — без боли не бывает,  
Родные мои, яблочки!  
2. Родные, к вам душа моя, ай, привязалась,  
Полюбишь — без привязанности не бывает,  
Родные мои, яблочки.

подобных песнях также часто связан с дважды повторяемой интонацией зова или обращения (или сходными с ними повторениями начального трехслового слова; пример 26в):

Ячейки I II III IV

а П. 7.1.10  
б О. 66.565  
в М. 32.86

И весьма распространены слияния в верховых и однотипных с ними средненизовых свадебных песнях, всегда задорно-шуточных (обычно весьма острых по содержанию), также игровых по сути — являющихся частью свадебной игры. Десятки примеров подобных слияний можно найти среди свадебных песен — «такмаков» в любом сборнике чувашских народных песен.

Слоговые и внутрислоговые вариации в стопах (слияния и дробление элементов ячейки) не представляют собой ничего необычного и для классических квантитативных систем. Точно также у индийцев допускалось дробление, то есть «такое варьирование слогов, которое в целом дает одну и ту же длительность» (Стариков, 1964, с. 312). В греческой метрике существовали понятия о распущении (разложении), стяжении и протяжении внутри стопы (Денисов, 1888, с. 36,37), что в точности соответствует описанным нами дроблениям и слияниям. О средневековых европейских модусах известно, что их ритм «мог варьироваться благодаря замене одной ноты (лонги или бревис) группой нот (лигатурой) с той же общей протяженностью» (Холопова, 1971, с. 43; таблицы таких замен в модусах приведены в работе: Шишмарев, 1965, с. 323). Сжатие ритмической ячейки до одновременной длительности, равной мере, имеет параллель в усечениях стоп, свободно допускавшихся арабской и тюркской квантитативной метрикой (см.: Хамраев, 1963, с. 99; Захрабов, 1975, с. 461). В модальной европейской системе сочинители музыки также располагали особыми приемами прерывания модусов, уменьшения (Сапонов, 1978, с. 12).

### 3.5. Особенности двухвременной ячейки

Уже на примере слияний элементов ритмической ячейки мы обратили внимание на то, что они свойственны главным образом двухвременной ячейке. Но есть и другие свойства, выделяющие ее среди раз-

личных ритмических ячеек, встречающихся в чувашской народной песне. Внешне это проявляется в большом числе ритмических вариантов двухвременной ячейки. Ее внутренние пропорции не укладываются в рамки обычной регулярной единицы движения. В небыстрых по темпу песнях, когда каждая восьмая распеваётся, в контексте распетых фигур из шестнадцати нот естественно возникают и их варианты:

27.

— распеваётся:

— дробится:

— возможно и так:

Ф. 69. 365

$\text{♩} = 110$  NB

Э - пёр кй - сал мён кор - ман та,  
NB NB

Э - пёр кй - сал мён кор - ман та,

Сич сол вырт - нй йор кор - нй.  
NB NB

Сич сол вырт - нй йор сич че те





А - мёр\_ка - йёк йёр - ри пор.

Вне такого контекста пунктирный ритм почти не встречается в чувашской народной мелодике<sup>30</sup>. Сходным образом варьируются четырехвременные ячейки, которые представляют собой удвоения двухвременных.

Еще больший интерес вызывает к себе «ямбизированная» трансформация, которой подвергается именно двухвременная ячейка. Шкалу основных форм такой трансформации вывел уже С. М. Максимов (1964, с. 39):


<sup>30</sup> Поэтому факт его появления в музыке композиторов обратил на себя внимание: «Г. Хирбю первый из чувашских композиторов нового поколения ввел в мелодику песни пунктирный ритм (в «Марше ударников», 1930)», — пишет Ю. А. Илохин (1978, с. 263). Дополним, что из музыкантов старшего поколения С. М. Максимов использовал пунктирный ритм в припеве песни «Сăпата» («Лапти») за несколько лет до Хирбю.



- 1) 2-дольный ритм — ;
- 2) слабо выраженный 3-дольный ритм — ;
- 3) ясно выраженный 3-дольный ритм (триоли) — ;
- 4) наибольшее сокращение короткой доли — .<sup>31</sup>



Примеров таких несимметричных ячеек достаточно много в любом сборнике чувашских песен научного характера. Так, среди 620 песен Г. Федорова более двадцати песен имеют ячейки, в той или иной степени «ямбизированно» варьированные. Из 522 песен, вошедших в два крупнейших сборника С. М. Максимова (1932, 1964), подобные трансформации ячеек наблюдаются в шестнадцати мелодиях. Нет смысла подсчитывать число образцов в сборнике Л. Викара (1979) — автор, стремясь к точной фиксации ритма записанных на магнитофонных пленках песен, отметил мельчайшие отклонения от ровности восьмых в абсолютном большинстве опубликованных напевов.

На основе изучения большого материала мы можем дополнить шкалу Максимова еще одной, редкой, но реально существующей «предельной» формой «ямбизированной» трансформации:

5) превращение короткой части ячейки в форшлаг, то есть практически выпадение ее за пределы длительности двух восьмых — . Данную форму можно наблюдать в варианте уже знакомой нам по примеру 11 свадебной песни в записи самого Максимова:

М.32.144/II



<sup>31</sup> Следует оговорить, что в цитируемой нами таблице исправлены две явные опечатки, допущенные в книге С. М. Максимова (подготовленной к печати посмертно). Строка 2 — «слабо выраженный 3-дольный ритм» — иллюстрируется в ней фигурой  (пауза могла быть добавлена редактором, спровоцированным указанием на трехдольность ритма). Строка 4 завершается схемой  — объясняемой простым недосмотром. Несомненная ошибочность обеих схем выявляется при вникании в ритмическую структуру примеров на с. 35, 38—39 книги С. М. Максимова.



Специфика «ямбизированной» трансформации двухвременной ячейки состоит в том, что первая длительность в ней сокращается, за счет чего удлиняется вторая. Это как бы уменьшенное подобие обычных асимметричных ритмических ячеек ямбического вида. Но, в отличие от них, внутри двухвременной ячейки нет меры — регулярной единицы отсчета. Ее внутренние пропорции, в сущности, иррациональны и непрерывно подвижны, особенно в музыкальном диалекте верховых чувашей.

Явление свободной внутренней асимметричности ритмических ячеек, столь ярко воплощенное в чувашской народной песне, конечно, не является принадлежностью только чувашской музыки. Скорее всего здесь действуют факторы общепсихологического (музыкально-психологического) порядка. Поэтому не вызывает удивления почти буквальное совпадение с ним явления, описанного современным исследователем иной культуры: «В славянских народных песнях (в отличие от венгерских) пунктирный ритм... (имеется в виду ямбическая пунктирная группа, как четвертая форма «ямбизированной» двухвременной ячейки.— М.К.) является исключительно следствием характерной манеры исполнения (...). Пунктирный ритм зависит от степени возбужденности певца, от его психологического состояния. Учащение и заострение пунктирности во время исполнения одной песни тем же певцом, как это было автором экспериментально проверено, прямо пропорционально степени его возбужденности... Иногда наступает «смягчение» пунктирности и образуются своеобразные колоритные триоли...» (Гошовский, 1971, с. 219—220). Сравнение карпатских стилей с венгерской песней, для которой типичны стабилизированные синкопы, побуждает Гошовского видеть в пунктире норму, лишь иногда смягчаемую до триоли. В чувашской же ритмике картина противоположна: триоль — достаточно частое явление (и даже в еще более мягкой форме), а острый пунктир — большая редкость. Но суть явления сходна — и там, и тут описаны одинаковые внутренние ритмические трансформации ячеек, названы сходные причины.

И все же объяснение подобных ритмических трансформаций единственно эмоциональным состоянием певца — скорее всего преувеличение. Сам Гошовский в начале приведенного высказывания говорит о «характерной манере исполнения», а манера есть явление стилистического, а не психологического порядка. С. М. Максимов, также противореча себе, пишет, что известный народный певец Г. Федоров «исполняет одинаково места с затяжением второго слога при всех повторениях песни, даже при исполнении песни спустя много лет» (1964, с. 38), то есть независимо от конкретного эмоционального состояния. Исполнительница песни, отрывок из которой приведен в примере 29 (записано на магнитофон в 1974 году), пела ее совершенно спокойно, но во второй строфе перешла на триоли. Однако, начав

петь следующую песню на вариант той же мелодии, к концу она не могла сдержать слез, мешавших ей петь (что зафиксировано в магнитофонной записи), так как в стихотворном тексте содержался намек на судьбу ее мужа, не вернувшегося с войны. Но на ритмической структуре ячеек это почти не отразилось.

НА. 234.137

29.

1. Чаш - ки, лож - ки, вил - ки, спа - ли, та - рел - ки

2. Ху - ра су - ни, ху - ра тур - ти, ху - ра пёк - ки

(1) ёс - ре - мёр те си - ре - мёр

(2) ху - ра ла - ши - но кул - мел - ле

Природа «эмоциональной» трансформации ровного ритма, конечно, имеет корни в человеческой психологии. Известен эксперимент, который подтверждает произвольную тенденцию к трансформации длительностей, аналогичную описанной выше: «Отбивался такт на  $\frac{2}{4}$ , причем каждая доля должна была бы равняться 12,5 условным единицам... Испытуемый отмерял первый удар короче второго; в среднем первая четверть относилась ко второй, как 12:13». Это связывается с закономерностями ассоциативного мышления: «Члены группы кажутся более объединенными во времени, более близко стоящими друг к другу» (Беляева-Экземплярская, 1974, с. 308). Данный эксперимент проливает свет на механизм сближения тонов во времени внутри ритмических групп (ячеек) народной мелодии. Но кроме психологии, очевидно, следует считать также с исторически складывающейся традицией, манерой, стилем исполнения музыкальных ритмических фигур. Исполнительская манера особенно влияет на ритмику различных видов устного музицирования, и не только народной песни. Например, в таких видах устного музицирования, как современная гитарная песня или импровизационный джаз, ритм восьмых, несмотря на общее подчинение стандартному квадрату, достаточно свободно варьируется. В джазе, даже несмотря на практикующуюся запись, «в темпах умеренных и медленных вместо ровных восьмых играют триоли... Запись восьмыми является условной. Такой же условной является и запись пунктирным ритмом... [который] также играется триолями» (Чугунов, 1980, с. 21). Подобная традиция неровного исполнения одинаково записанных длительностей известна не только устной культуре. Она была присуща и европейским высокопрофессиональным письменным школам — клавианистам XVI—XVII веков. Франсуа Куперен так говорил о ней: «Мы записываем по-другому, чем мы исполняем... Например, мы играем восьмые, идущие постепенно, так, как если бы они

были с точками, но обозначаем их как равные. Мы в плену нашей традиции и продолжаем ее придерживаться» (Куперен, 1973, с. 29).

Ритмические модификации ровных восьмых имели разные формы. Еще до Куперена испанский теоретик XVI века Томас де Санта Мариа указал на три возможные «манеры» исполнения музыки, записанной ровными восьмыми:



Любопытно и важно, что Томас при этом неоднократно подчеркивает, что ритмические изменения, о которых идет речь, очень незначительны; пунктирность ритма следует понимать весьма условно. Современный автор по этому поводу дает комментарий: «Очевидно, в неровной игре испанские музыканты придерживались „мягких пропорций“» и, ссылаясь на разные источники, приводит примерные пропорции: 3:2 у французов и немцев, 4:3 у французов, более острый пунктир у итальянцев. Вообще же, «П. Чероне (1613) писал, что словами невозможно передать сущность неровной игры; необходимо осваивать ее путем подражания» (Фролкин, 1983, с. 240—241). Все это весьма напоминает описываемые фольклористами ритмические трансформации народных песен. Таким образом, нечто, подобное утонченной манере игры клавесинистов, является атрибутом инструментального исполнительского стиля в негритянском блюзе и национальной ритмической традицией пения в чувашском или карпатско-славянском фольклоре. Эта традиция стала неотъемлемой частью самой интонации.

Таким образом, после рассмотрения основных форм ритмического варьирования двухвременной ячейки мы можем попытаться сформулировать основные свойства, выделяющие ее среди других ячеек. Как уже говорилось, традиционная чувашская ритмическая система имеет принципиально одноплановую регулярность. Конечно, в случае сплошного следования одинаковых двухвременных ячеек возникает возможность одновременного отсчета восьмыми и четвертями, то есть подобие тактовой двуплановости. Но эта двуплановость в качестве всеобщей закономерности все-таки чужда природе чувашской ритмики. Подсознательно ощущаемая регулярная единица «переключается» с восьмой длительности на четверть, а восьмая получает при этом свободу. Она начинает колебаться согласно традиции «эмоционального» варьирования. В трех- и пятивременных ячейках как более сложных этого не наблюдается. В медленных распетых мелодиях, где преобладает движение шестнадцатыми длительностями, единицей регулярного отсчета может стать и шестнадцатая нота, столь же хорошо сочетающаяся с двухвременной ритмической ячейкой.

## КВАНТИТАТИВНЫЕ МЕТРЫ ЧУВАШСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Объединение определенного числа стоп в квантитативной ритмике является основой более крупных ритмических единиц — метров или размеров (в разных системах именуемых колон, ика, тала, ордо). Число таких метров в каждой разновидности квантитативной системы достаточно велико, но не бесконечно. Оно исчерпывается числом всех возможных комбинаций различных стоп. Так, в трудах индийских и арабских теоретиков описывалось в каждой культуре более ста музыкальных и поэтических метров. Не все они одинаково широко применялись на практике, многие были известны лишь как теоретически возможные. Были известны случаи и сознательного конструирования новых размеров, например, в творчестве поэта VIII—IX веков Абу-л-Атахийа, «гордо считавшего себя акбар мин ал-аруд — превыше всяких метрик» (Крачковский, 1956, с. 29). Комбинируя различные известные метры, экспериментировал и грек Херемон (IV век до н. э.) в своей драме «Кентавр», которую Аристотель назвал «рапсодией из всех метров» (1984, с. 647).

Метры представляли собой ритмические формулы, в разных культурах — разной протяженности, отличавшиеся индивидуальными признаками и имевшие даже свои названия. На основе их повторения возникали уже композиционные единицы формы — строфы и более крупные объединения, поэтому метры являлись высшими единицами квантитативной ритмики.

Существование определенного числа индивидуализированных метров-формул воплощает в себе кардинальное отличие квантитативной ритмики от акцентно-тактовой. В последней существует малое число видов такта, внутри которых ритмические комбинации длительностей бесконечны<sup>32</sup>. Выявление подобных метров-формул в чувашской народной песне представляет собой еще один аргумент принципиального характера для доказательства квантитативной природы ее ритмики.

<sup>32</sup> Сошлемся на Л. А. Мазеля: «Число же соотношений длительностей двух звуков (речь идет только об отдельно взятых двух! — М. К.) в акцентной тактовой ритмике неограниченно даже в пределах, не превышающих двойного превосходства одной длительности над другой» (Мазель, 1979, с. 37).

#### 4.1. Метры в объеме фразы-стиха

Для всех разновидностей строфических форм чувашской народной песни универсальным «строительным материалом» являются музыкальные фразы (в поэтическом тексте — стихи, строки)<sup>33</sup>. С точки зрения ритма фразы-стихи складываются из ритмических ячеек разных форм и имеют три разновидности (в схеме «х» — ритмическая ячейка любой типичной формы):

xxxx — четырехъячейковая фраза-стих «такмак».

xxx/xx — пятиячейковая фраза-стих «анатри».

xxx — трехъячейковая фраза-стих (см. ниже пример 33).

Кроме того, элементом формы чувашских народных песен является дополнительная трехслоговая каденция (чаще всего повторяет материал второй половины стиха) или трех- четырехслоговая вставка (иногда предвосхищает материал первой половины стиха). Она состоит из двух ячеек: xx (см. вышеприведенные примеры 7 и 23в).

Уровень фразы-стиха представляется наиболее оптимальным и с точки зрения полноты (охватываются все разновидности фраз независимо от их положения в строфе) и объема для осуществления описания и классификации метров чувашской народной песни.








Важным признаком количественной природы чувашской ритмики является единство принципа сложения и большое разнообразие метров, из которых складываются песни. При вслушивании и аналитическом вникании в структуру замысловатых, «цветистых», как однажды выразился Ф. П. Павлов (1971, с. 234), иногда, кажется, уникальных и неповторимых по сложности (но многократно воспроизводимых в вариантах) ритмов чувашских песен, приходят на память слова Абурейхана Бируни об индийской ритмике: «Они употребляют много размеров в одной и той же поэме, чтобы она походила на шелковую ткань, расшитую узорами» (1963, с. 155). Метры чувашских песен складываются и из одинаковых, и еще чаще из разных ритмических ячеек. Они свободны от многоплановой регулярности. В этом отноше-

<sup>33</sup> Это верно не только для чувашской песни. На материале русской народной песни выведено обобщенное понятие слогоритмического периода, представляющего собой «формулу обобщенного слогового ритма в объеме стиха...» (Банин, 1978, с. 140). Аналогично роли фразы-стиха в чувашской народной песне, этот слогоритмический период «является главным и наиболее устойчивым фактором структурирования потока музыкального времени в песне» (там же, с. 151). В качестве «единичного ритмического элемента песни» слогоритмический период «должен стать основным звеном в исследовании ритмических закономерностей» (там же, с. 143, 151—152). Ставится и вопрос об изучении ритмических группировок внутри слогоритмического периода, хотя на нынешнем этапе «наблюдений в данной области пока еще очень мало» (там же, с. 152). Чувашская народная песня, подтверждая методологическую ценность понятия слогоритмического периода, вместе с тем дает простор для наблюдений именно в этой области. Как показано в предыдущей главе, в чувашской народной песне на достаточно объективных основаниях можно выделить и описать единицу иерархически более низкого уровня, чем слогоритмический период (фраза-стих) — ритмическую ячейку или стопу.

нии чувашская ритмика не выделяется среди известных количественных систем. Сама сущность количественности, основанная на принципе сложения, служит основой для разностопности, ибо «складывать можно не только одинаковые, но и разные стопы, тогда как деление (в тактовой системе.— М.К.) предполагает равные доли» (Харлап, 1966а, с. 72). Поэтому из девятнадцати основных родов аруза — бахров — лишь семь состоят из одинаковых по структуре стоп-рукнов, остальные — комбинированные (Хамраев, 1963, с. 99). Еще более многообразны сочетания долгот и краткостей в пада у индийцев, что было подчеркнуто еще Бируни как отличительная особенность индийской метрики по сравнению с арабской (см. об этом: Стариков, 1964, с. 312). Примечательны также сведения о греческих разностопных логоэдах, что «это, может быть, самый распространенный песенный ритм, возникший на Лесбосе, этой знаменитой родине древнегреческого мелоса... Самой главной чертой является здесь соединение ритма с пением, от которого сильно обогатилось и то и другое» (Лосев, 1979, с. 585). На народную основу логоэдической лирики, проявляющуюся «особенно в соединении различных видов ритма в одном стихе» указывает немецкий музыковед Герман Аберт (1937, с. 123). Как и Лосев, он подчеркивает музыкальность подобных ритмов: «Эти, происходящие безусловно из древней народной музыкальной практики логоэдические размеры по своей природе в высшей степени музыкальны. Они предназначались для сольного пения в сопровождении барбитоса» (там же). Об инструменте древних греков барбитосе в книге «Музыкальная культура древнего мира» (Закс, 1937) говорится: «...но что собой представляли эти инструменты — установить на основании лишь одних дошедших до нас их названий не удалось. Они навсегда остались в руках рабынь и музыкантов-профессионалов, а среди греков не получили широкого распространения» (с. 152—153). В плане сопоставления с чувашской ритмикой нельзя не обратить особого внимания на связь разностопности с непрофессиональным вокальным музицированием в отличие от более регулярного стопосложения в творчестве профессионалов.

Ритмические формулы-метры чувашской народной песни, если знать внутренний механизм их образования, легко доступны для обнаружения. Для выявления их структуры во многих случаях даже нет необходимости прибегать к многоступенчатым операциям моделирования, практикуемым в современной музыкальной фольклористике. По сравнению с русской протяжной песней, на материале которой А. А. Баниным (см. его статью 1983 года) разрабатывается методология моделирования ритмики, в чувашской народной песне сравнительно кратки внутрислоговые распевы, редки паузы, ферматы, пунктирный ритм, невелика избыточность словесного компонента. Следует лишь иметь в виду особенность нотации чувашских народных песен в разных источниках: не везде за единицу движения (мору) принята восьмая. При более распетом рисунке в медленном темпе в этом качестве часто выступает четверть. Тактировка часто не выявляет, а маскирует ячеювую структуру. Границы ячеек определяются в соответствии с цезурами и ритмическими кадансами, с одновременным учетом слоговых

распевов, дроблений<sup>34</sup> и слияний. Запись количественной структуры фраз может иметь разную степень обобщенности: от воспроизведения реального или слогового ритмического рисунка мелодии обычными нотными знаками до условной его символизации в виде греческих знаков или цифровой записи, предложенной выше (наиболее обобщенный способ). Понятие о моделировании ритмической структуры обретает практический смысл лишь при анализе «зонных» метров песен верховых чувашей. Как уже говорилось, по мере увеличения долготы ячеек ослабевает ощущение единицы движения (меры). Точная запись длительностей в таких песнях показывает неповторимость метра в каждой фразе. Например, песня В.79.337 в записи Л. Викара имеет ритмическую схему:

				- 7585
				- 7687
				- 7486
				- 7676

Точные формулы ее метров таковы: 7585 + 7687 + 7486 + 7687. При наложении всех четырех фраз друг на друга обнаруживается их приблизительное взаимосоответствие: 7 + 5 (6 или 4) + 7 (8) + 6 (5 или 7), или соответствие обобщенной модели метра в объеме фразы-стиха приблизительной формуле из долгих и относительно коротких ячеек: долго — короче — долго — короче.

Ввиду тончайшей градуированности длительностей в ячейках, число их комбинаций в метрах в объеме фразы-стиха исчисляется тысячами. Но сгруппировать их можно не только по песенным формам «такмак», «анатри» и трехъячейковая. Учитывая некоторую зонность долготы кадансирующей ячейки (она хорошо заметна при сопоставлении ряда вариантов одной и той же мелодии), можно объединить в одну группу метры фраз, отличающихся только длительностью каданса. Так, одну группу составят метры 2331, 2332, 2333, 2334, 2335 и т. д. Их можно обозначить одной формулой: 233x, где знак «x» показывает изменяющуюся длительность кадансирующего тона фразы. Тем самым вместо тысяч мы будем иметь по несколько десятков количественных метров в каждом типе песенной формы. Идея такого указателя чувашских метров реализована в нашей работе «О ритмической системе чувашской народной песни» (1982, вторая часть — 1985). Метры чувашской ритмической системы в ней представлены в виде цифровых формул четырех- или пятизначных, с указанием практически всех примеров, содержащихся в изученном нами материале. Последовательность расположения метров связана с постепенным увеличением долготы ячеек, считая от конца фразы. Такая последовательность имеет вид сквозной нумерации. Ее удобство в том, что в ней «резервируется» место

<sup>34</sup> Учет слоговых дроблений в чувашской народной песне до некоторой степени аналогичен четвертому принципу моделирования — «свертыванию словесной избыточности» (по выражению Банина, 1983, с. 166—167). Но дробление в чувашских народных песнях далеко не всегда связано с избыточностью словесного компонента.



для всех возможных, как обнаруженных, так и пока не обнаруженных, ритмических комбинаций. Так, для формы «такмак» указываются примеры таких метров (см. нотные иллюстрации к схемам в прим. 31):

1xxx (в том числе 1121, 1122, 1124, 1126, 1132, 1223 и т. д.).

221x (в том числе 2212, 2213, 2214).

222x (в том числе 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226 и т. д.).

223x (в том числе 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236).

224x (в том числе 2242, 2243, 2246, 2248).

225x (в том числе 2252, 2253, 2254).

226x (в том числе 2262, 2264).

227x (в том числе 2272).

228x (в том числе 2282).

231x (в том числе 2314, 2316).

232x (в том числе 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326 и т. д.).

233x (в том числе 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336 и т. д.).

31.  
 Ф.69.579 (in 2 фразы)  
 Ка - ча - ки те мек - мек тет,  
 ка - ча - ки те мек - мек тет...

Ф.69.25 (in 2 фразы)  
 Пурт ом вё - сён - чи сёр - лэ Йо - пи,  
 пурт ом вё - сён - чи сёр - лэ Йо - пи...

В.79.189 (in 2 фразы)  
 Пи - рён ан - не хёр па - рать,  
 пи - рён ан - не хёр па - рать...

В.79.318 (in 2 фразы)  
 Ат - те па - чё сёр тен - ке,  
 ат - те па - чё сёр тен - ке...

Ф.60.380 (in 2 фразы)  
 Чё - кес вё - сёт ма - лал - ла,  
 он со - нат - ти ка - ял - ла...

1124<sup>к</sup>  
 1124<sup>к</sup>  
 2212 или 222 AP-1<sup>к</sup>  
 (или 223 AP-2<sup>к</sup>)  
 2221<sup>к</sup>  
 2222<sup>к</sup>  
 2231<sup>к</sup>  
 2232<sup>к</sup>  
 2242<sup>к</sup>  
 2244<sup>к</sup>

В.79, 245 (3 и 4 фразы)

... у - рѣх хѣр - пе ка - ла с - сан,

225<sup>к</sup> 2

ан ка - ла зс ман снн - чен...

225<sup>к</sup> 2

М.32.199 (5 фразы)

... у - ра шѣ - на пус - ла - рѣ.

226<sup>к</sup> 4

В.79, 244 (5 и 4 фразы)

... ю - рѣ пѣч - чен янт - ра - ма с,

227<sup>к</sup> 2

та - вей юр - ла ха - лѣх - па...

228<sup>к</sup> 2

М.64.181 (3 фразы)

... кур - лѣх - лѣ хѣр з - пѣ пул - тѣм.

231<sup>4</sup> (или 233<sup>2к</sup>)

ПМЧ.228 (2 и 3 фразы)

... хѣр - лѣ, хѣр - лѣ ту - пѣл - ка

232<sup>к</sup>

ха - мѣр хир - те, ой, пу - лин - чѣб

232<sup>3</sup>

М.32.179 (2 и 3 фразы)

... сѹ - тѣл - ни - не, зѣ, сис - ме - рѣм:

233<sup>4</sup>

ял ва - рѣн - чи, ой, ху - ра хѣр...

233<sup>3</sup>

Общее число постепенно возрастающих по продолжительности метров формы «такмак», включенных в наш указатель, равно семидесяти восьми (последние метры: 7xxx, 8xxx).

В форме «анатри» выявлены, например, такие метры:

- 112'хх (в том числе 112/22, 112/26, 112/33).
- 222/2х (в том числе 222/21, 222/22, 222/23, 222/24 и т. д.).
- 222/3х (в том числе 222/32, 222/33, 222/34, 222/35 и т. д.).
- 223/2х (в том числе 223/21, 223/22, 223/23, 223/24 и т. д.).
- 223/3х (в том числе 223/32, 223/33, 223/34, 223/35 и т. д.).
- 223/4х (в том числе 223/42, 223/43, 223/44, 223/45 и т. д.).
- 232/2х (в том числе 232/22, 232/23, 232/24, 232/25 и т. д.).
- 233/2х (в том числе 233/22, 233/23, 233/24, 233/26 и т. д.).
- 242/2х (в том числе 242/22, 242/23, 242/24, 242/25 и т. д.).

32.

ПНЧ.174 (1 фраза) 112/22  
Ху\_ра вёр\_ман хис\_но, ай, ан ка\_йёр

ПНЧ.173 (7 фразы) 222/21  
Кёт\_се ил\_тём сук\_рём су\_рә\_ран

ПНЧ.12 (2 фразы) 222/34  
Чён тил\_хе\_пи тә\_рәхта, ай, тар ю\_хәть

В.79.128 (1 фраза) 223/22  
Ап\_ла ту\_сан, капла, ай, пул\_мё\_ши?

М.64.307 (1 фраза) 223/33  
Сар су\_чө\_рес\_си\_сем тас\_тан пал\_лә

Ф.69.72 (1 фраза) 223/43  
Ас\_за ка\_ян, чө\_көс, ка\_ча хи\_рөс?

ПНЧ.229 (1 фраза) 232/22  
Ас\_лә шыв хө\_рөнче ас\_лә ар\_ман

В.79.27 (1 фраза) 233/24  
Вөс\_тер\_тём, вөс\_тер\_тём шу\_рә тут\_ра

М.64.163 (3 фразы) 242/23  
Кат\_ри кай\_рө көр\_ки су\_мөр\_па,

Общее число выявленных метров формы «анатри» почти столь же велико (последние метры: 555/хх, 655/хх).

Образцов трехъячейковой песенной формы сравнительно немного. Их можно распределить по трем группам:

22х (в том числе 222, 223, 224, 225, 226, 228). См. М.64.136; Ф.69.156, 168; В.79.55, 142, 208, 216, 235, 236; ПНЧ.25, 26, 138, 150; НА.291.45, 112, 146, 188.

32х (в том числе 321, 322, 323, 324, 325, 328). См. ПНЧ.149, 151; НА.291.188.

33х (в том числе 333, 334, 335) — НА.315.25.

33.

М.64.136 (1 и 2 фразы) 224  
Ту\_тёр су\_са сак\_рём хө\_вол пи\_ти\_но

ПНЧ.149 (припев — 1 и 2 фразы) 322к  
325к  
Ю\_хәть ю\_хан шыв, ю\_хәть ма\_лал\_лә

НА.315.25  
(1 фраза)



Имеется также немало образцов переходных форм между трехячейковой и «такмаком» (два из них показаны в примере 34, а также М.64.34, 106; Ф.69.379, 388, 508, 594, 604; НА.234.97; НА.275.112; НА.291.136, 140):

ПНЧ.29  
(припев)

34.

Каш\_лать-и вёр\_ман е\_ше\_рет-и кёл\_кан?

А\_ван-и, ю\_рат\_нэ юл\_таш, мён\_ле пу\_рэ\_нан?

М.64.41

Хё\_вел хё\_рел\_се тух\_сас\_сэн,

Хё\_вел хё\_рел\_се тух\_сас\_сэн

Ки\_лет тён\_че, ки\_лет тён\_че,

Ки\_лет тён\_че и\_ле\_мё.

Подобные гибриды дают основание считать трехячейковую форму позднейшим вариантом песенной формы «такмак», где музыкальная фраза распалась на два мотива, «обзаведшиеся» своими ритмическими кадансами. Об этом свидетельствует факт, что в отличие от «такмака» и «анатри» трехячейковая форма связана только со сравнительно поздними видами внеобрядовой бытовой лирики (гостевые *хана*, *ёске юрри*, молодежные *хёрсен*, *урам юрри* и т. п.). Нередка трехячейковая форма и в припевах песен формы «анатри», также имеющих, по всей вероятности, позднее происхождение (см. ПНЧ.25, 26, 29, 138, 149, 150, 151).

При обилии ритмических формул в чувашской песне естественно ожидать их дифференциации по тем или иным признакам. Действительно, существуют связи с музыкальными диалектами. Например, диалектам вирьял и анат енци наиболее свойственны многообразные комбинации двух- и трехвременных, реже — четырехвременных ячеек в форме «такмак». Некоторые из самых распространенных были в свое время подробно описаны в нашей работе (1975, 1976а). Это рисунки с формулами: 2222 (норматив), 2232 (норматив с расширенным серединным кадансом), 2224 (пятидольник), 2323 (дважды пятидольник), 2221 (семидольник), а также формулы, названные сложными — 3322,

3324, 3332, 3334 (в двух начальных позициях допускались и четырех-временные ячейки: 4422, 4424 и т. д.). Среди распространенных были упомянуты также ритмические рисунки с удвоениями двухвременной ячейки: 4222, 4224, 4221, 4424 и т. п.

Метр с характерным срединным ритмическим кадансом 2232, когда-то считавшийся общечувашским, распространен почти исключительно на территории средненизовых районов — Чебоксарского, Цивильского, Мариинско-Посадского, Вурнарского, Аликовского (лишь в последнем уже преобладает верховой диалект). Точно также к средненизовому музыкально-фольклорному диалекту следует отнести рисунок 2231 (Чебоксарский, Цивильский, Козловский, Урмарский, Мариинско-Посадский, Аликовский районы). Другими словами, диалектная принадлежность рисунка указывает на то, что он во многих случаях является «укороченным» вариантом предыдущего (2232), приблизившимся к регулярной «квадратности» («квазиквадратности»), но не обязательно вариантом «квадрата» 2222, совпадающего с ним по сумме временных единиц.

Для низового музыкально-фольклорного диалекта в форме «такмак» разнообразие ячеек относительно менее типично. Наиболее многочисленны образцы «такмака» среди хороводных *уяв юрри*. В них преобладают сочетания двух- и четырехвременных ячеек, удвоение ячеек в мотивах, а то и в целых фразах. См., например, песни №76, 82, 92, 99, 103, 105, 111 из сборника «Песни низовых чувашей». В этом отношении тип ритмики *уяв юрри* сближается с типом славянских хороводных, в частности, с известным принципом двойного ускорения движения во второй половине строфы (в чувашских песнях чаще двойное расширение. Эти параллели нуждаются в дальнейшем изучении). В некоторых из этих песен наблюдается тенденция к дуплановой регулярности, то есть возможен отсчет не только восьмьюми, но и четвертными длительностями.

Специфически низовой форме «анатри» свойственны разнообразные сочетания любых возможных ячеек. Но самые долгие ячейки располагаются в кадансах фраз.

Трехъячейковые структуры в виде самостоятельных песен наблюдаются в основном в фольклоре средненизовых чувашей. В низовые песни они включаются почти исключительно в виде припевов.

#### 4.2. Жанрово-семантические связи метров

Прослеживаются также связи ритмической структуры песни с жанром. Здесь лишь в редких случаях можно указать прямое соответствие конкретного метра в объеме фразы определенному жанру. Оно обнаруживается в случаях уникальных ритмических рисунков, включающих сложные комбинации различных ячеек. Но даже в таких случаях (см., например, варианты свадебной песни закамских низовых чувашей с рисунком 533х, ПНЧ.35, 36, 37, приведены в примере 19) в другой музыкально-диалектной зоне можно встретить образцы иного жанра. Этот же рисунок у чувашей анат енчи встречается в песнях

рекрутов (см., например, 2 и 3 фразы песен М.32.172, 173), правда, не во всех фразах, то есть в ином структурном и ладоинтонационном контексте:

А. 32.172

35.

Ху\_ра та вёр\_ман вёр\_рин - че та,

Ху\_ра та вёр\_ман вёр\_рин - че

Хур\_ля - хан йм - вёс хур - лёх - лё.

Последнее весьма важно. Следует признать справедливым мнение И. И. Земцовского (по крайней мере, в отношении современного состояния фольклора), что «ритмоформула принципиально и на практике полижанровая, тогда как ритмоинтонация, как правило, моножанровая или, по крайней мере, жанрово конкретна...» (1980а, с. 109). Анализ показывает, что, например, упомянутая выше формула 533х в свадебной низовой песне соединена с звуковысотным рисунком (попевками) минорного наклонения (звукоряд *ми—соль—ля—си—ре*), а в рекрутских образцах — мажорного (звукоряд *ре—ми—соль—ля—си*). Средненизовая кадансовая ритмоформула 2232 в подавляющем большинстве образцов неразрывно слита с интонационным кадансом на одном из опорных звуков мажорного звукоряда *ре—ми—соль—ля—си*; чаще всего это нижняя прима (как в примерах 17, 21, 27).

Не менее важна позиция данного метра в объеме фразы в структуре целой строфы. Повторяемость и контраст ритмических формул в определенной последовательности также может служить знаком жанровой принадлежности песни, хотя каждая отдельная формула (пофразно) может встречаться и в других жанрах. Так, формула рекрутской песни, приведенной в примере 1 (333/3х ||: 353/3х: ||) устойчиво связана с данным жанром в правобережном низовом музыкально-фольклорном диалекте. В то же время, как метр 333/3х, так и метр 353/3х (в меньшей степени) достаточно распространены и в других видах песен вне связи друг с другом. Об этом же говорилось и выше, при анализе средненизовой свадебной песни (пример 11).

Повторяемость и контраст ритмоформул позволяет ритму в народной песне осуществлять формообразующую функцию в масштабе целой строфы. В этом отношении народная песня не отличается от античных разностопных логоздов, в которых мы всегда имеем дело с регулярным чередованием разных стоп.

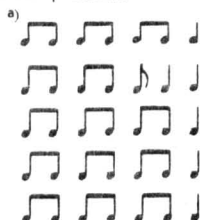
С этой точки зрения есть смысл рассматривать сочетание разнообразных метров в строфе чувашской народной песни в качестве метра высшего порядка, особенно в тех случаях, когда ритмический рисунок строфы непрерывно развивается, представляя собой единую формулу

(из ряда секций - фраз), повторяющуюся только в следующих строфах.

Ниже мы приводим несколько наиболее распространенных в чувашском фольклоре метров в объеме строфы, являющихся практически безошибочным признаком того или иного жанра; часто эта ритмоформула сочетается с не менее определенной ладовой формулой. (Подчеркнутые в схемах ячейки имеют варьирующуюся — указанную и несколько большую — протяженность в разных вариантах песни, в нотах обозначаемую фермой).

Из жанра свадебных песен (*туй юрри*).

а) 2222 + 2232 + 2222 + 2222 + 2222



В комплекс данной ритмоинтонационной формулы входит важная деталь: пятая фраза имеет ладовую опору на кварту, квинту или октаву ниже предыдущих фраз, для нее типичен звукоряд *ми—соль—ля—си*. Например: Ф.69.274, 279, 282, 305, 309. Распространена в районах этнографической группы анат енчи.

б) 2224 + 2222 + 2224 + 2222



Например: Ф.69.269 (см. пример 11а), 283; П.71.49; В.79.312; НА.14.46. Распространена у анат енчи.

в) 2222 + 2232 + 2222 + 2232 + 2222 + 2232 + 2222 + 2222



Для ритмоинтонационной структуры данной формулы характерна квинтовая транспозиция второй половины строфы. Например: М.32.126; М.64.250; П.71.57; В.79.259; НА.6.49. Распространена у анат енчи.  
 г)  $5332 + 533\underline{2} + 5332 + 533\underline{2}$



Например: М.24.48, 49; М.64.244, 247; ПНЧ.35, 36, 37. Распространена у анатри, проживающих в Башкирии и Татарии.  
 д)  $222/22 + 232/22 + 232/22$  (в сочетании с южно-чувашским ладом).



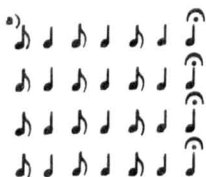
Например: М.24.41; В.79.116, 117; ПНЧ.158; НА.251.60, 109. Распространена в юго-восточных районах Чувашии у правобережных анатри.  
 е)  $333/33 + 333/33$  (форма АВ без повтора, звукоряд *ми—соль—ля—си—ре*).



Например: ЙЮ.79.12, 13; В.79.153; ПНЧ.33; НА.237.13, 15. Распространена у левобережных анатри в Татарии.

**Из жанра рекрутских песен (салтак юрри)**

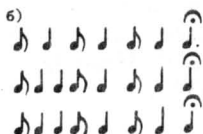
а)  $3332 + 333\underline{2} + 3332 + 3332$



В комплекс данной ритмоинтонационной формулы входит важная деталь: четвертая фраза имеет ладовую опору на кварту ниже первых трех, для нее типичен звукоряд *ля—си—ре—ми—соль*. Например: М.32.154, 165, 169; Ф.69.255, 268; НА.234.74.181. Распространена у анат енчи.

б)  $333\underline{3} + 5332 + 5332$





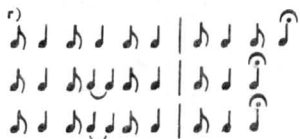
Например: М.24.66; М.32.172 (см. пример 35), 173; В.79.119; НА.22.97.  
Распространена у анат енчи.

в)  $3321 + 3\underline{2} + 3321 + 3\underline{2}$ <sup>35</sup>



Например: М.32.171, 185; М.64.204, 211, 214 (см. пример 23в), 219;  
Ф.69.266; В.79.192. Распространена у анат енчи.

г)  $333/33 + 353/32 + 353/32$



Например: М.24.60, 65, 66; М.32.175; ПНЧ.167, 168. Ср. напевы из  
примера 1. Распространена у правобережных анатри.

д)  $224/44 + 264/44 + 264/44$



Например: М.24.59; М.64.210; В.79.150, 167; ПНЧ.43, 169. Распростра-  
нена у анатри.

Из жанра хороводных песен (*вайй юрри*).

а)  $3322 + 3332$



Например: М.24.6; В.79.10.14, 24, 25, 29; ПНЧ.190. Распространена у  
правобережных анатри.

б)  $2224 + 22 + 2244$



<sup>35</sup> Не следует смешивать данную формулу типа «такмак» с дополнительными ка-  
дансами с песенной формой «анатри», несмотря на внешнее подобие.

Например: В.79.35; ПНЧ.193; НА.46.14; НА.233.37, 78. Распространена у правобережных анатри.

в) 2222+2222+[||:] 4422[:||]



Например: В.79.144, 194, 276; ПНЧ.188, 191; НА.20.49. Распространена у правобережных анатри.

Указанных примеров, думается, достаточно для подтверждения факта существования в чувашской народной песне весьма индивидуализированных метров-формул в объеме строфы, которые могут претендовать и на специальные наименования. Мы не ставим себе целью описать все или хотя бы большинство подобных метров, ибо их число вследствие чрезвычайной детализированности ритмических структур слишком велико. Наличие устойчивой, легко узнаваемой ладоинтонационной структуры в обрядовых песнях позволяет некоторым из них иметь по несколько ритмических вариантов. Выше уже анализировался пример 11, где свадебная песня средненизовых чувашей с типичной формулой метра 2224+2222+2224+2222 была сопоставлена с несколькими ее же вариантами иной ритмической структуры. Точно так же можно показать трансформации метра в рекрутской песне правобережных низовых чувашей 333/33+353/32+353/32 в метр 223/33+353/32+353/32.

36.

В.79.91

М.84.205

2. А \_ лăк \_ рăн та тух\_рăм, эп та \_ йăрл\_тăм,

Кă\_ва\_кахта, ай, ла\_ша, кăт\_ра çил\_хе,

А\_лăк\_рăн та тух\_рăм, та \_ йăрл\_тăм,

Ав\_ка\_ла\_нать па\_са\_рăн вар\_рин\_че,

Ха\_мăр\_кил\_се\_ мье\_рен у \_ йăрл\_тăм.

Ав\_ка\_ла\_нать па\_са\_рăн вар\_рин\_че.

Неслучайность подобных трансформаций метров убедительно подтверждает аналогичный пример свадебной песни закамских низовых чувашей с формулой метра  $333/33 + 333/33$ . Параллельно существует и вариант  $223/33 + 223/33$ :

NB

Музыкальный пример с нотами и текстом на чувашском языке. Включены две версии мелодии с ритмическими группировками, обозначенными скобками над нотами.

Ритмические трансформации такого рода вполне традиционны для чувашской музыкальной системы. Они были зафиксированы уже дореволюционными собирателями (причем не профессионалами музыкантами, а учителями, пользовавшимися упрощенной цифровой системой записи нот). Впервые два ритмических варианта одного напева были опубликованы еще в 1912 году (Пазухин, 1912, с. 38 и 39). Их схемы выразительно взаимно отвечают друг другу:

$$\begin{array}{cccc}
 2221 + 4332 + 2221 + 4332 & & & \\
 \downarrow\downarrow\downarrow\downarrow & \downarrow & \downarrow\downarrow & \downarrow \\
 3332 + 6332 + 3321 + 5332 & & & 
 \end{array}$$

(стрелочки показывают переход кратких ячеек в более долгие).

Некоторые менее индивидуализированные метры в объеме строфы могут встретиться в разных жанрах и диалектах. Таковы, например, метры, состоящие из одинаковых ритмических ячеек:  $2222 + 2222 + 2222 + 2222$ , или  $333/33 + 333/33 + 333/33$ . В таких случаях конкретная жанровая природа песни проясняется только ладоинтонационным контекстом, а также сюжетом.

\*

Наиболее трудным для исследования представляется вопрос о семантических связях описываемых метров. Обойти его при исследовании чувашской ритмики невозможно, однако для его разрешения требуются дальнейшие специальные изыскания. Здесь делается попыт-

ка лишь поставить сам вопрос и наметить возможные пути его разрешения на чувашском музыкальном материале.

Известно, что в классических квантитативных системах ритмике не только придавалось первостепенное значение, но за многими конкретными видами ритмов закреплялось определенное выразительно-смысловое значение. В Индии философ и теоретик музыки Бхарата (I век до н. э.) писал о смысловом разделении ритмов: «Свары в одну матру следует применять в [песнях, выражающих] смех и любовь; в [песнях, выражающих] страх, героизм, гнев, отвращение и умиротворение, применяются свары в две матры; и свары в три матры — в [песнях, выражающих] сострадание и изумление» (МЭСБ, 1967, с. 93). Античная теория этоса ритмов была основана на аналогичных представлениях.

В чувашской песне вряд ли можно, по крайней мере на сегодняшней стадии, приписать столь конкретный смысл той или иной длительности тонов. Конечно, можно подыскать и такой образец, где самой долгой в данной мелодии ячейке отвечает в стихе зов-обращение <sup>36</sup>:

Музыкальный пример с ритмическими группировками (свары) и соответствующими длительностями тонов. Над нотными группами указаны метры: 5, 2, 2, 4. Текст песни: Ма - ко - ри, ай - та ки - лел - ле! Чим, ай - ха, че - лем чер - тем - ха. Мат - рен, ай - та ки - лел - ле! Чим, ай - ха, а - ча чер - кем - ха.

Здесь связь длительности тонов и смыслового значения слова представляется лежащей на поверхности. Допуская в принципе, что и «метроинтонация» данной песни, и стих, хотя бы в трансформированном виде, имеют и глубочайшую древность, и связь друг с другом, мы все-таки полагаем, что на современном этапе поиски семантики ритмики единственно в содержании словесного текста глубоко неверный путь, ибо невозможно доказать, что данный текст истинно принадлежит только данной мелодии, исполняется только в данном ритмическом рисунке. (Помимо общего предположения о том, что когда-то существовала иная форма стиха — квантитативная, ныне утраченная, мы

<sup>36</sup> Перевод текста примера: Макар, идем домой!/Постой-ка, трубку раскурю./ Матрена, идем домой!/Постой-ка, ребенка заверну./

видим сегодня, как одни и те же стихи исполняются с разными мелодиями в разном ритме.) Наиболее надежный путь поисков — исследование жанровых связей того или иного метра. Жанр же, в свою очередь, предполагает ту или иную эмоционально-образно-знаковую ситуацию, позволяющую конкретизировать сферу применения данной ритмической структуры.

Долгие длительности и стопы особо ценились древними. В чувашской ритмике среди них особый интерес представляет достаточно распространенная, самостоятельная (а не удвоение других — как четырех- и шестивременные) пятывременная ячейка, наиболее характерная в качестве единицы квантитативного ритма. (Двух- и трехвременные легко представить себе в рамках тактово-акцентной системы, пятывременная же принципиально внутренне асимметрична.) Эпизодически пятывременную ячейку можно встретить в разных жанрах. Но выделяются несколько видов песен, где она представляет собой существенный жанровый признак. В числе таких песен свадебная (в вышеприведенных схемах метров в объеме строфы под литерой г) и две рекрутских (в вышеприведенных схемах метров в объеме строфы под литерами б и г). Приведем также формулы метров некоторых песен, прямо связанных с дохристианскими обрядами. По насыщенности пятывременными ячейками уникальной может считаться *юпа юрри* (поминальная) некрещенных закамских низовых чувашей. Формула ее метра:  $335/55 + 555/53 + 555/55$  (ср. варианты НА.237.14, 134):

пнч. 72 39.

Ах, тур, ма\_нён сёр сур\_ли си\_ес\_сём ки\_лет

Е\_шёл сул\_си та\_рать те хул\_ла\_са,

Е\_шёл сул\_си та\_рать те хул\_ла\_са.

Не менее характерно употребление долгих ячеек (пятывременных и других) в языческой обрядовой песне *кёреке юрри* (песня застолья, связанного с жертвоприношением) средненизовых чувашей. В ней отсутствует единая окристаллизовавшаяся структура метра, но при сопоставлении ряда вариантов обнаруживается ее обобщенная модель на уровне фразы. Она основана на чередовании ячеек: краткая — долгая — краткая — долгая.

НА.291.4  $3535 + 3536 + 3535 + 3535$  (см. пример 40)  
 М.32.186:  $2325 + 2324 + 2325 + 2324$   
 М.32.189а:  $2434 + 2435 + 2435 + 2435$   
 М.32.176:  $2424 + 2433 + 2424 + 2334$   
 НА.46 (инв. № 59). 1:  $2323 + 2333 + 2323 + 2333$

В.85.105 2426 + 2436 + 2424 + 2436  
НА.56.45: 3324 + 2433 + 2325 + 2433

Встречается и другой вид *кӕреке юрри*, в котором также присутствует долгая ячейка, противопоставляемая трем менее продолжительным:

В.70.16: 5333 + 5333 + 5333 + 3333  
НА.46 (инв. № 51).43: 5332 + 5333 + 5332 + 5335  
НА.275.267: 6432 + 5446 + 5332 + 6336

Как по метру, так и по звукоряду эта чисто средненизовая обрядовая песня сходна с одной из указанных выше свадебных песен низовых чувашей, живущих в Башкирии и Татарии (см. схему г метров свадебных песен на с. 79).

Перечисленные виды песен, безусловно, принадлежат к наиболее архаическим пластам чувашского фольклора. Языческие *юпа юрри*, как и свадебные песни, — неотъемлемые компоненты традиционной обрядности. Застольная песня восходит к земледельческому обряду жертвоприношений и общинных молений в связи с ними. Все эти песни отличаются особой торжественностью<sup>37</sup> (не случайно застольная *кӕреке юрри* пользуется особым пietetом и поныне — это песня-гимн, в котором «слышится голос вечности» (см. Волков, 1974, с. 326), глубокой философичностью содержания, возвышенностью образов, медленностью поступи (что, несомненно, порождается и сложной структурой ячеек). Возможно, что древние чуваша, подобно древним грекам, представляли, что «чем больше длиннот и замедленных чередований, тем пьеса торжественнее и достойнее, и чем больше в стихе краткостей, тем пьеса легкомысленнее и хуже» (Лосев, 1979, с. 570)<sup>38</sup>. В самом деле, большинство чувашских *туй юрри* (свадебных песен) — в основном веселого, задорного характера, сатирических и шуточных по содержанию — свойственны почти исключительно короткие двухвременные ячейки<sup>39</sup>. В бытовой традиционной лирике гостевых, посиделочных, хороводных и т. п. песен преобладают многообразные сочетания двух- и трехвременных ритмических ячеек. Таким образом, проясняющаяся сфера устойчивого применения долгих ячеек указывает на их возможные семантические связи с древнейшей обрядностью.

Конечно, эмоционально-образный диапазон свадебных песен велик. В них сильно и шуточно-сатирическое, и ритуальное начало, встречаются и трагические нотки (связанные с судьбой женщины, особенно в женских *туй арӑм юрри*, плачах *хӕр йӕрри*). Думается, «взаимозаменяемость» ячеек, подвижность ячейковой структуры при сохранении

<sup>37</sup> Исключение составляют лишь рекрутские песни. Как известно, обряд проводов рекрутов у чувашей мог возникнуть лишь в XVIII веке в связи с регулярными наборами в царскую армию. Но их структура указывает на древность мелодий, несомненно заимствованных из традиционного интонационного фонда. Появление пятивременной ячейки в песнях, создающее ритмический «перебой», возможно, отражает эмоциональный настрой ситуации: при общей пессимистичности содержания (прощание с родным домом, быть может — навсегда) в них есть и мужская удаль, разгул силы.

<sup>38</sup> Ср. с мнением Бхараты: «...Высоко ценят песни, полные глубокого смысла, составленные в долгих размерах...» (МЭСВ, 1967, с. 88).

<sup>39</sup> Особенно это относится к верховым и средненизовым свадебным песням.

ладоинтонационной индивидуальности в песнях свадебного цикла (см. пример 11) вполне соответствует семантической многоплановости этих песен. Для плачей невесты характерны наиболее причудливые сочетания долгих и коротких ячеек. В указателе формы «такмак» (Кондратьев, 1982) именно этим жанром представлены самые редко встречающиеся рисунки (образцы — в основном из рукописного фонда архива).

К мысли об «эмоциональной» неравнозначности дуольности и триольности (хотя только в пределах двухвременной ячейки) приводят и наблюдения С. М. Максимова (и, параллельно ему, В. Л. Гошовского) над «эмоциональной» трансформацией напевов.

Таким образом, проблемы связей ритма с жанром, диалектом, а через них, в конечном счете — с глубочайшей семантикой фольклора, заслуживают отдельного анализа. Но они выходят за пределы нашей темы и метода, ибо наша задача заключена в исследовании собственно формульной структуры микроуровня временной организации чувашской народной песни. А «методический подход к ритмоформуле и ритмоинтонации не может быть одинаковым: для получения первой мы ее отчленим от всего прочего в песне, тогда как для обнаружения второй мы, напротив, связываем ее со всем музыкально-жанровым контекстом...» (Земцовский, 1980а, с. 109).

**ДРУГИЕ СООТВЕТСТВИЯ  
С КВАНТИТАТИВНЫМИ СИСТЕМАМИ  
И ОСОБЕННОСТИ ЧУВАШСКОЙ РИТМИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ**

Комплекс основных условий, при которых возможно возникновение и развитие квантитативной ритмики, включает в себя синкретическое единство, нерасчлененность музыки и поэзии, высокую степень развития художественной культуры данного народа, вплоть до появления профессиональной устной традиции.

Понятно, что столь сложная (с точки зрения «чистой» музыки) ритмика не могла возникнуть и развиваться, не имея твердой опоры в слоговой структуре интонируемого поэтического текста. Индийцы полагали, что «они [слово, строка и буква] для музыки то же, что и ось для колеса. Издревле никто и не думал... интонировать без слов». Художественное чтение стихов на Востоке считалось видом исполнения мелодии (МЭСБ, 1967, с. 101, 328). Ритмика чувашской народной песни также есть музыкально-поэтическая система. Описываемые ее свойства проявляются только в вокальной музыке без аккомпанемента, но не в инструментальной (если, конечно, на инструменте не воспроизводятся мелодии песенного происхождения, что нередко практикуется сегодня). Чисто инструментальные наигрыши тяготеют к ритмике тактового типа (обычно в плясовых), как раз в силу того, что здесь нет слогового «остова» для образования ритмоформул типа ячеек-стоп. Считается, что именно развитие инструментальной музыки — авлетики (от авлос — древнегреческий духовой инструмент) — послужило причиной «разрыхления» ритмики и метрики в Греции позднеантичного периода и распада их на две части (Золтаи, 1977, с. 76, со ссылкой на работу В. Пельмана). Наконец, чувашская песня по преимуществу одnogолосна, даже несмотря на давние традиции коллективного пения (в одиночку поются, пожалуй, только колыбельные песни и песни-плачи невесты). Мы уже отмечали тенденцию к многоголосному пению (гетерофонии на долгих тонах-словах). Его развитие сдерживается жесткой регламентацией длительностей в метрах чувашских традиционных песен. Устное многоголосие, как показывает практика высокоразвитых многоголосных культур, требует временной скоординированности всех голосов, что весьма затруднено при сложности метров в квантитативных системах, к числу которых принадлежит



и чувашская. Следовательно, в одноголосности заключено еще одно условие зарождения и сохранения квантитативности.

Высокая степень развития чувашской музыкальной системы проявляется в сложности и детальной дифференцированности временных соотношений. Это остается бесспорным даже если мы сделаем поправку на постепенное разрушение ее четких форм ветрами времени. Все равно — чувашская ритмика удивительно хорошо сохранила свою структуру в типичных массивно повторяющихся явлениях. Это свидетельствует о стойкости, неразмытости самой системы и наиболее существенных форм и пропорций ее проявлений.

### 5.1. Музыкальность чувашской ритмической системы

Сравнительно недавно при чисто филологическом изучении квантитативной поэзии одной из главнейших предпосылок ее развития считалось противопоставление долгих и кратких гласных в том языке, на котором стихи (песни) были сложены. Наличие таких гласных в арабском, греческом, латинском языках называлось даже причиной развития квантитативности. Но в этой концепции обнаруживалась несогласованность с многочисленными, противоречащими ей фактами. В частности, казалось «удивительным, что метрика, развитая в арабской поэзии, подчинила себе даже чуждые лингвистически проявления творчества у других народов (например, у персов)» (Крачковский, 1956, с. 247). Не угасает полемика по поводу происхождения арузной метрики в классической тюркоязычной поэзии средних веков, причем главный источник противоположных суждений — природа языка. Распространение музыкальной ритмики квантитативного типа в средневековой Европе также шло несмотря на то, что «ни один из языков... не основывал свои стихи на метрическом чередовании долгих и коротких слогов. Будь то романские или германские, славянские или финно-угорские, языки противопоставляли ударные и безударные слоги...» (Закс, 1953, с. 49). С другой стороны, лингвистическая концепция происхождения квантитативности не увязывалась с фактом, что «долгота и краткость гласных свойственны не только мертвым языкам античности, но и некоторым живым (например, чешскому), но это не привело там к созданию метрической системы стиха» (Никонов, 1973, с. 10; о том же неоднократно — у М. Г. Харлапа, 1966а, с. 65; 1978, с. 59). Опровергая установившийся взгляд, В. Никонов восклицает: «Удивительна робость, с какой исследователи, убеждаясь в этом на собственных наблюдениях, все же вопреки фактам, установленным ими самими, твердят принятые на веру прописи о рабской зависимости системы стихосложения от свойств данного языка». Главный его вывод гласит, что «в каждом языке заложены необозримые возможности, обеспечивающие поэзии широкую свободу выбора той или иной системы стихосложения». И далее, о подлинных детерминантах развития той или иной системы: «Систему стихосложения диктует не язык, а стиль, обусловленный историческим развитием общества»

(Никонов, 1973, с. 10, 14, 13). Таким образом, вырисовывается более гибкий и историчный подход к проблеме происхождения количественных систем. Они представляются явлением, определяемым прежде всего конкретными историческими условиями и общей культурной ситуацией, влияющей на формирование музыкально-поэтической системы. «Слух, нацеленный веками стихотворной культуры на определенную «волну», многого не воспринимает или воспринимает как сопутствующее, необязательное, а оно может стать основой стиха. [...] Свойства языка — важнейшие условия стиховых различий [...], а не активно действующий фактор» (там же, с. 12). В историческом плане количественная метрика детерминируется, по-видимому, не свойствами языка, а стадией развития поэтического творчества. Современная точка зрения на генезис количественности представляется весьма важной для понимания особенностей ритмической системы чувашской народной песни.

Для поверхностного объяснения ее происхождения достаточно было бы просто сослаться на мнение лингвистов, прямо утверждающих, что в чувашском языке «относительно долгие гласные *a, e, ы, и, у, ү* противопоставлены кратким *ă, ё*» (Левицкая, 1978, с. 245). Причем долгота гласного имеет смысловозначительное значение: *кантăр* — конопля, *кăнтар* — вытягивать, *кăнтăр* — полдень, *кантар* — позволить отдохнуть; *ен* — сторона, *ён* — пригорать. Но чтобы доказать, существовало ли такое противопоставление в ту эпоху, когда формировалась сама система ритмики<sup>40</sup>, а также могло ли оно лечь в основу системы долгих и кратких слогов, определяющих стиховую (музыкальную) метрику, требуется основательное изучение данного предмета. Если же проанализировать с этой точки зрения структуру стихотворного текста чувашских песен, то можно убедиться, что к количественной ритмичности музыки она не имеет отношения.

Возьмем несколько строф текста из традиционной обрядовой *кёреке юрри* НА.291.4 (стихи эти можно считать каноническими, ибо с небольшими отступлениями они встречаются в большом числе вариантов; напев см. в примере 40):

1. Алран пёр кайми аки-сухи,  
ака-суха, ай, ячёпе  
ёсетпёр те, ай, сьетпёр,  
ёсетпёр те, ай, сьетпёр.
2. Тур (ă)ран, Пүл (ё)хрен, ай, асли сук.  
Тур (ă)ран, Пүл (ё)хрен, ай, асли сук.  
ать-апайран, ай, пахи сук,  
ать-апайран, ай, пахи сук.
3. Хурăнташ хулăн, ай, пулсассан,  
Хурăнташ хулăн, ай, пулсассан  
хура сёрён ким юхёччё,  
хура сёрён ким юхёччё.

<sup>40</sup> Считается, что чувашские гласные претерпели значительные изменения в процессе эволюции языка. См.: Щ е р б а к А. М. Сравнительная фонетика тюркских языков. — Л., 1970. С. 143.

4. Янавар пуç, ай, супалтър,  
 янавар пуç, ай, супалтър,  
 шърт кастър та,т (ѐ) рен хăпăттър,  
 шърт кастър та,т (ѐ) рен хăпăттър. <sup>41</sup>

М.А. 291.4

Ал-ран пёр кай-ми а-ки-су-хи,  
 А-ка-су-ха, ай, я-чѐ-пе  
 м-сѐт-пёр-те, ай, си-ет-пёр,  
 м-сѐт-пёр-те, ай, си-ет-пёр.


С точки зрения вопроса о соответствии ритма мелодии ритму стиха нельзя не отметить, во-первых, что долготная структура стиха (последовательность относительно кратких и длинных гласных в слогах) ни в одном случае не повторяется, во-вторых, ни одна из распеваемых стихотворных строк не совпадает по долготной структуре с ритмическим (мелодико-текстовым) рисунком напева:

41. 1 строфа	--- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / ---
2 строфа	--- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / ---
3 строфа	--- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / ---
4 строфа	--- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / ---
напев	--- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / ---	--- / --- / --- / ---

- <sup>41</sup> Перевод: 1. Из рук никогда не выходит плуг-соха,  
 плуга-сохи, ай, в честь  
 пьем да, ай, едим. (2)  
 2. Тура, Пулеха, ай, величавее нет, (2)  
 отца-матери, ай, дороже нет. (2)  
 3. Родня многочисленна, ай, когда была бы,  
 и по черной земле лодка поплыла бы. (2)  
 4. Конь головой, ай, пусть мотает, (2)  
 резец пусть режет, да, лемех — подымает. (2)

Поскольку данная песня в ритмическом отношении не выделяется среди других (анализ которых дает примерно тот же результат)<sup>42</sup>, а также вследствие общераспространенности традиции петь на одинаковые мелодии различные тексты, правомерно сделать вывод, что несмотря на исторически неизбежную музыкально-поэтическую природу происхождения, на сегодня это — музыкальная, а не поэтическая или синкретически единая система. В этом ее особенность, объясняющая, почему чувашская ритмика и ей подобные явления почти не привлекали до сих пор к себе внимания с точки зрения квантитативной концепции.

В классических квантитативных системах метрические формулы имели в конечном счете музыкальную природу. Ибо «...нет оснований предполагать, что различие между долгими и краткими слогами в греческом и латинском языках имеет ту математическую определенность, которую требует метрический стих. Можно сказать, что в языке имеется лишь неравенство: долгий слог больше краткого» (Харлап, 1966а, с. 68—69). Лишь музыка обладает механизмом регулярности для измерения точных соотношений временных отрезков. Поэтому у древних греков «в языке существует различие только между кратким слогом в один хронос протос и долгим в два хронос протос», но зато «долгие слоги в три и четыре хронос протос могли существовать только в пении» (Денисов, 1888, с. 28). Другими словами, в античной системе в просодии различались две степени долготы, а в музыке — четыре. В арабской поэтике различались три степени долготы слога (Куделин, 1978, с. 94), но зато в музыкальной ритмике арабы употребляли шесть видов длительностей (Беляев, 1928, с. 8). Поэтому теоретики (например, автор XIV века ал-Амули) и считали, что восприятие музыкального размера — дело гораздо более тонкое, чем постижение стихотворного размера (Вызго, Рашидова, 1969, с. 175). Долготная структура древнейшей чувашской просодии нам не известна. Но на основании сохраняющейся в песенном ритме оппозиции долгих и кратких элементов следует предполагать наличие по меньшей мере двух степеней долготы. В то же время в чувашской мелодике долгота слогов дифференцирована с полной определенностью не менее чем на четыре-пять степеней. При еще большей протяженности тона-слога (в семи-, восьмивременных и более долгих ячейках) ощущение регулярной единицы отсчета может ослабевать. Но общую «ямбическую» конфигурацию ячейки сохраняют. Из всего сказанного, продолжая мысль о существовании в прошлом квантитативного чувашского стиха, можно

<sup>42</sup> Не исключены, конечно, и тексты, в которых имеются и относительно однородные по форме стопы, что обусловлено свойствами чувашского синтаксиса (конечное расположение сказуемых в стихе, предложении), морфологии (агглютинативность словообразования, в том числе глагольных форм), фонетики (одинаковое расположение речевых ударений и долгот в однородных аффиксах). Например, если стихотворные строки заканчиваются сказуемыми сходной формы: *пустарānpār* — *пухānpār* — *хурānpār* — *ирēnpār* — *лартānpār* — *савānччār* — *асānччār* — *сурālччār* (из песни ПНЧ.210), ясно, что и долготная и акцентная структуры последних трех слогов будет одинакова: — . Подобные случаи (редкие в столь полном выражении), возможно, и дали повод Г. И. Комиссарову (1911) говорить об известной правильности чередования долгот и краткостей в метрах чувашских песен.

вывести, что для реконструкции его метров нужно отвлекаться от многочисленных дробных соотношений музыкальных длительностей и взять за основу лишь приблизительные — двух-трех степеней долготы. Для слагателей древних музыкально-поэтических произведений внутренним стержнем, мерой временной организации был не сам стих, а метрическая схема, сложность и правильность которой весьма ценилась слушателями<sup>43</sup>. Для ее запоминания, обозначения и выражения использовались особые внесмысловые мнемонические формулы, вследствие потребности в таких опорах самостоятельно развившиеся и у индийцев, и у арабов. Аль-Бируни, хорошо знавший эту традицию арабской поэзии (восемь основных схем-руков на основе глагола фа'ала: фаулун, файлун, мафаилун, мустафилун, фаилатун, мутафаилун, муфаалатун, мафулату), не без удивления открыл для себя существование сходной мнемонической системы и у индийцев (Бируни, 1963, с. 152). Эти слоги звучат совершенно иначе: дха, дхин, та, тин, на, дхине, дхаги, трика, ту, на, кат и др. (Синявер, 1958, с. 36; Виноградов, 1976, с. 36). Но слоги эти выполняют ту же функцию. В контексте других типологических сопоставлений не может не привлечь нашего внимания особая традиция исполнения чувашских народных песен без слов. «Когда чуваша поют без слов, то с пением мелодии произносят бессмысленные сочетания членораздельных звуков...», — писал собиратель XIX века, знавший чувашский язык (Ефимов, 1888, с. III, на обороте). Такие песни опубликованы (к сожалению, в большинстве случаев без подтекстовки, но слоговая структура все-таки обозначена лигами) в различных сборниках, особенно много у Г. Федорова (1969; см. песни, озаглавленные «Савāсār юрā», что означает «песня без слов»). Еще С. М. Максимов опроверг предположение, что подобные песни чем-то отличаются от обычных. Он писал: «Некоторые этнографы... утверждали даже, что верховые чуваша чуть ли не все свои песни поют без слов — «на айяра» (припевные слоги.— М. К.). Дело обстоит несколько иначе: на «айяра» поют лишь в начале песни, пока припоминают ее текст, или же так поют только определенную часть песни — припев...» (Максимов, 1934, с. 8). Таким образом, уже тогда было указано на мнемоническую функцию припевных слогов чувашских песен. Практика полевых записей последних лет показывает, что в процессе припоминания песни в любых диалектных зонах исполнители пользуются такой асемантической подтекстовкой. Она обычно используется в начальной строфе как своеобразная музыкальная настройка, предваряющая собственно песню, как напоминание присутствующим «формулы» произведения, способствуя слаженности коллективного исполнения. В этой традиции выдержаны и некоторые песни Г. Федорова, несмотря на то, что они исполнялись им в одиночку (см. в сб.: Федоров, 1969, № 298, 299, 396, 397, 402). Слоговые ритмоформулы поныне выполняют сходную функцию в традиционной индийской хореографии. В. С. Виноградов описывает поразившую его син-

<sup>43</sup> К. Бюхер приводит слова античного автора: «Если актер выходил хотя бы немного из метра и произносил какой-нибудь слог короче или длительнее, чем полагалось, он бывал освистан» (Бюхер, 1923, с. 297, сноска).

хронность танцевальных движений учеников одной из индийских музыкальных школ, несмотря на полное отсутствие звукового (музыкального) сопровождения. Ему пояснили, что это — «результат длительной, настойчивой тренировки, усвоения структурных особенностей ритмических периодов... Девушки произносят в уме определенные ритмические формулы, последовательность которых помогает им строить танец» (Виноградов, 1976, с. 34).

В качестве припевных стихов верховые чуваша предпочитают петь слоги: ай, ой, яй, най, яр, рай, ра. В припевных стихах правобережных низовых чувашей эти слоги несколько другие: а, хай, лю, ка, я, ю, ям, юм, рай, лим, о, лар, ки, на и т. п. Жесткой прикрепленности этих слогов к долготе или краткости не наблюдается; но такой однозначной прикрепленности не было и в классических системах. Слоговая и временная — ячейковая — структура песен и припевов *sāvācār* (на припевные слоги) практически не отличима от структуры обычных песен, то есть эти слоги не хуже обычных стихов реально способствуют поддержанию квантитативной временной схемы песни. Думается, предположение, что эти слоги являются рудиментом древних мнемонических формул, не выглядит невероятным, особенно если учесть, что в развитых устных музыкальных культурах традиция пения без слов встречается достаточно редко<sup>44</sup>.

Таким образом, квантитативная ритмическая система чувашской народной песни представляет собой ту самую «музыкальную раму» в чистом виде, в которую некогда сочинители «вписывали слова» своих стихов (Харлап, 1972, с. 222). В песнях *sāvācār* мы видим эту «раму» даже без вписанных в нее слов. В изученных современных устных культурах, наследующих поэтические традиции древних квантитативных систем, подобная «рама» музыкой столь четко не сохранена. Специальные изыскания показывают, что музыкальная ритмика известных современным фольклористам народных песен разных народов позволяет лишь «в пределах возможного» условно отображать определенно квантитативную метрику стиха. Вывод обычно гласит: «...Музыка вносит существенный корректив в систему аруза» (Захрабов, 1975, с. 465 — об азербайджанских песнях)<sup>45</sup>. Принято считать, что в древности ритм стиха и музыки был единым до такой степени, что не было надобности его записывать — вся информация содержалась в структуре стиха (см. схему А на следующей странице). Но сегодняшнее бытие квантитативной поэзии не дает представления о таком полном единстве (схема Б). Античная же поэзия в ее реальном звучании утрачена для нас. Сетования на невозможность «почувствовать

<sup>44</sup> Но в фольклоре окружающих чувашей народов, имеющих с ними много параллелей в традиционных музыкальных системах, устойчивое бытование бестекстового пения издавна отмечается, например, у марийцев, удмуртов.

<sup>45</sup> О том же см.: Беляев, 1928, с. 87 (у туркмен); 1971, с. 62—64 (у таджиков, узбеков); 1971, с. 198—203 (у персов, таджиков). И. В. Стеблева приводит высказывание теоретика XVI века Захираддина Мухаммада Бабура о том, что в тюркском арузе уже в его время музыкальное исполнение определенных песен не совпадало со скандированием стиха: «Скандировка ее (песни, называемой тархани.— М. К.) (по метру аруза) — в одном круге, а музыкальный ритм — в другом круге» (Стеблева, 1970, с. 169).

Схема А. Древняя стадия взаимодействия музыкальной и поэтической ритмики квантитативного типа (по теоретическим представлениям):

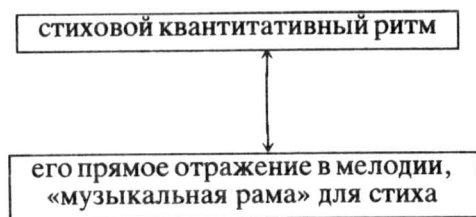


Схема Б. Современная стадия этого взаимодействия (на примере музыкального претворения аруза):

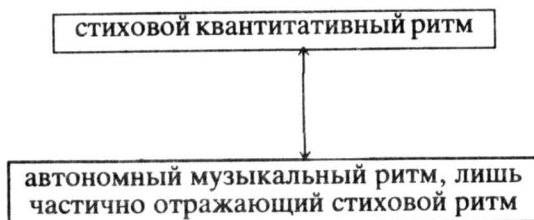
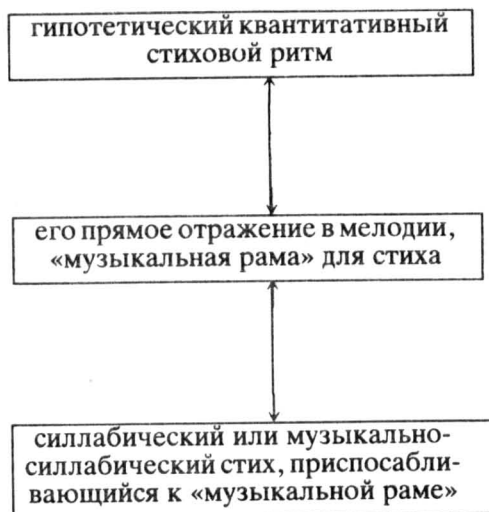


Схема В. Взаимодействия музыкальной и поэтической ритмики в чувашской народной песне:



ее метрику»<sup>46</sup> и сомнения филологов в самой возможности существования столь четкой системы долготных отношений слогов<sup>47</sup> образуют один ряд с высказываниями об отсутствии в настоящее время примеров песни метрического (квантитативного) типа (см. приведенные в первой главе высказывания К. В. Квитки и В. М. Беляева). Но чувашская народная песня (схема В) являет собой неоспоримое доказательство и реальной возможности и жизнеспособности такого прямого отражения в музыке квантитативных метров любой степени сложности.

## 5.2. Квантитативность и понятия акцентно-тактовой ритмики

В нашей работе мы попытались показать существование системной организованности в ритмике чувашской народной песни и соответствие ее принципиальным основам квантитативной ритмики как в целом, так и в ряде частных случаев. Такое типологическое определение позволяет прежде всего многое объяснить в самой чувашской ритмике. Например, становится понятной свобода от многоплановой регулярности — имея древние традиционные формулы метров, исполнители совершенно не нуждаются в иных временных опорах (наподобие такта и его атрибутов). Здесь-то и предстает в новом свете замечание В. Мошкова о необыкновенной точности повторений напевов у чувашских певцов, что особенно бросилось ему в глаза при сравнении пения чувашей и представителей других народов. Суть заключалась не в какой-то особой музыкальности чувашей, как вынужден был предположить этот опытный исследователь, а в самих традициях пения по законам квантитативной системы, сохраненной чувашским народом в столь отчетливом виде. В связи с этим разъясняется и часто возникающая ситуация, когда некоторые общие понятия современной теории музыки не «работают» при описании квантитативной ритмики вообще, и чувашской ритмики в частности. К таковым относятся понятия самого такта, размера такта, затакта<sup>48</sup>, акцента, синкопы, метрического акцента, даже темпа. В самом деле, если, например, синкопа представляется собой смещение реального акцента с сильной доли

<sup>46</sup> К. В. Квитка приводит слова исследователя греческой метрики П. Мааса: «Нам не хватает важнейшей предпосылки исторического исследования — возможности почувствовать ее метрику... Мы не можем чувствами ни выразить, ни воспринять, как звучали греческие стихи» (Квитка, 1973, с. 89).

<sup>47</sup> В «Основах теории литературы» Л. И. Тимофеева, выдержавших уже пять изданий, говорится: «...Реальное звучание античного стиха не дошло до нас. Можно думать, что строгая система долгих и кратких слогов была результатом позднейшего теоретического его осмысления, быть может, и слишком теоретизированного» (Тимофеев, 1976, с. 307).

<sup>48</sup> Нередко говорится, что песни такого-то народа «беззатактовы» (см. например, в нашей первой статье: Кондратьев, 1975, с. 60—61; а также: Беляев, 1971, с. 178; Нигмедзянов, 1976, с. 11). В таких констатациях авторы не осознают, что затакт — лишь частный случай тактовой организации, а к песням нетактовой структуры это понятие применимо лишь с оговорками.



такта на слабую, что дает особый выразительный эффект, или стилистическую окраску музыке, то в квантитативном типе ритмики ввиду отсутствия такта и его сильной доли подобных эффектов не возникает, и само понятие синкопы обесмысливается<sup>49</sup>. Понятие «метр» обретает другой смысл, известный древним, но почти забытый современной европейской культурой, как музыкальной, так и отчасти поэтической (ибо понятие долготы слога в ней заменено понятием ударения). По сути дела, ритм здесь почти сливается с метром, выступая самостоятельно лишь в случаях внутрислоговых распевов, слияний и дроблений. Метр же и есть «чистая» структура ячеек, абстрагированная от слоговых и внутрислоговых более или менее случайных вариаций.

Темп, важнейшее выразительное средство тактовой ритмики, в квантитативных системах не имеет столь важного значения. Исполнение сложных по внутренним долготным отношениям стихов-напевов в них отличалось мерностью и неторопливостью. Так и старинным чувашским песням в большинстве свойствен темп средний или умеренно скорый (восьмая равна не менее 100—120 и не более 160—200 ударов метронома). Качество «протяжности» в чувашских напевах появляется лишь в результате распевания долгих элементов ячеек, но отнюдь не из-за реально-медленного темпа<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Но зато сами явления, по форме сходные с синкопами, встречаются в народной мелодике неограниченно (это констатирует Беляев, 1971, с. 59) как раз в силу того, что в нетактовой музыке эти «синкопоподобные» фигуры не несут никакой особой выразительной нагрузки, ничем не выделяются среди других фигур.

<sup>50</sup> Подлинно медленный темп (когда восьмая равна менее восьмидесяти ударов метронома) встречается как типологический признак лишь в одной определенной группе хороводных песен левобережных чувашей.

**АКЦЕНТ И ТАКТ  
В ЧУВАШСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ**

Вполне очевидно, что при естественном вокальном исполнении абсолютная равномерность ряда тонов мелодии, неодинаковых по высоте и длительности, недостижима. Акцент — как более или менее осязаемое на слух выделение некоторых тонов среди других по вескости произнесения — в музыке неизбежен. Причины выделения таких тонов весьма разнообразны.

Наиболее полно современные взгляды на музыкальный акцент изложены в работах О. Агаркова (1970) и В. Н. Холоповой (1971). В них проанализированы все сколько-нибудь существенные факторы, порождающие его. Среди них: акцентирование соотношением длительностей (более долгий звук более тяжел), акцентирование средствами мелодической линии (потенциальными акцентами обладают самые высокие или самые низкие тоны), акцентирование средствами гармонии (сильная доля совпадает со сменой гармонии), акцентирование средствами фактуры, акцентирование средствами инструментовки, акцентирование средствами словесного текста, акцентирование средствами агогики.

Из перечисленных факторов образования музыкального акцента к народной песне имеют отношение главным образом соотношения длительностей и мелодическое выделение тех или иных тонов в результате интервальных скачков или высотного положения. В свое время и К. В. Квитка указал на них: «...В народном пении интенсивность звука обуславливается в весьма значительной степени направлением мелодической линии и величиной интервала, а также длительностью звука (более длительный звук требует более сильной атаки). Подобная физиологическая обусловленность преодолевается лишь учебой... поскольку это возможно» (1971, с. 183). Тем самым ученый сформулировал существование естественных, «физиологически обусловленных» музыкальных акцентов, свойственных прежде всего народным исполнителям, профессионалами же сознательно преодолеваемых. При нотировании народной мелодии, если собиратель не ставит себе аналитическую задачу выявить ее глубинную структурную основу, а хочет записать «то, что есть», как песня воспринимается непредвзятым ухом, иной раз можно легко проследить, как тактовая черта послушно

следует за естественно акцентуемой ритмоинтонацией. В примере 42 (начало первой строфы песни Ф.69.112. Верхняя строчка — запись С. М. Максимова, нижняя строчка — ее аналитический вариант, иллюстрирующий возможность иного подхода к тактированию с позиций теории квантитативной ритмики; см. о принципах тактирования ниже в данной главе), такой ритмоинтонацией является фигура из двух восьмых и четверти (остановка, более тяжелый ритмический момент) в сочетании со скачком на интервал терции (в контексте преобладающих поступенных ходов). Записыватель прибегает к свободной перемене тактового размера:  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ , дабы отобразить образующую группировку тонов, напоминающую тактовую:

42. NB NB

Хо - сан - тан то - хв - кан мѣн со - лё те,

43. NB NB

Хо - сан - тан то - хв - кан мѣн со - лё те

Не менее яркий случай мы имеем в песне №395 из того же сборника. Здесь положение тактовой черты определяется и ритмической фигурой, (две восьмых и четверть или половинная), и в еще большей мере положением опорных тонов мелодии  $c^1b$  и нижней опоры  $es$ , оказывающейся не окончательной в дальнейшем развертывании напева:

43. 44.

Тват - кѣл пах - чи, со - хвн пах - чи

Си - мѣс - лен - сен и - лам - лё.

Ай, тор - тор пан - ол - ми! Та - ти - мап, си - йи - мап,



С развиваемой здесь точки зрения, такую тактовую черту правильнее назвать квазитактовой, ибо о подлинно тактовой акцентной пульсации сильных и слабых долей здесь и говорить не приходится, а при аналитическом подходе в мелодии выявляется иная временная структура, в которой иногда даже отпадает надобность в переменах размера (см. нижнюю — «аналитическую» — строчку примера 44, ср. с такой же в примере 42):

44.

Ся ра кор-ки ты-ты-ми та-вас теҫ-сӧ поль,

Ся ра кор-ки ты-ты-ми та-вас теҫ-сӧ поль.

Таким образом, необходимо отличать естественную произвольную акцентуацию в народной мелодии от регулярного чередования сильных и слабых долей в музыке квалитативного (тактового) типа. Различение двух родов музыкального акцента принципиально важно для понимания роли динамического акцента во временной структуре чувашской народной песни.

### 6.1. Два ряда временной организации чувашских песен

При описании основ ритмической структуры чувашской народной песни нам до сих пор не понадобились понятия акцента, такта и другие, с ними связанные. Эти понятия не нужны учению о квантитативной ритмике. Без них обходились теоретики древнего Востока и Античности. Но и современные музыканты-практики, интуитивно ощущая чуждость тактового расчленения природе народной песни, порою отказываются от применения тактовой черты. Примеры этого встречаются в записях видных чувашских музыкантов — знатоков родного фольклора. Ф. П. Павлов, характеризуя рукописи начала 20-х годов Т. П. Парамонова, обращал внимание на преобладание в них смешанных ритмов и отсутствие деления на такты (1971, с. 234). Таково

же большое число рукописных записей В. П. Воробьева, хранящихся в Научном архиве НИИ ЯЛИЭ. С. М. Максимов даже в публикации оставил несколько мелодий нетактированными (М.24.16, 18, 19, 33). В этом можно видеть, на наш взгляд, стремление сохранить свободу неувольнимой изменчивости ритмики песни, отсутствие претензии дать единственно «правильную» интерпретацию данного ритмического рисунка (что неизбежно вытекает из твердо тактированной записи). В таких нотациях сказались чуткость и интуиция выдающихся знатоков чувашской песни и прекрасных музыкантов В. П. Воробьева и С. М. Максимова. Таким образом, практика фольклористов также не могла игнорировать внетактовую природу чувашской ритмики. И все же, наличие естественного акцента и вследствие этого субъективного ощущения квазитактовой группировки «сильных» и «слабых» тонов в большинстве случаев отрицать невозможно. Мера субъективности этого ощущения может быть различной. «Нажим» на те или иные тоны является особенностью звукоизвлечения в таком жанре, как рекрутские песни (традиционно исполняемые по-мужски тяжеломерно), либо может быть индивидуальной манерой, а то и выражать настроение данного певца. Но и при «нейтральности» исполнительской трактовки слушатель может по-своему внутренне «периодизировать» напев в соответствии со своим опытом, вкусами, представлениями. Разновидностью такой субъективной трактовки ритмики является и тактирование в нотных записях мелодий, вытекающее из внутреннего ощущения акцентной группировки тонов. Поэтому столь многообразны тактовые интерпретации ритмических рисунков, абсолютно одинаковых с точки зрения ячейковой квантитативной структуры. Даже, казалось бы, столь элементарный рисунок, строго квадратного строения — 2222, записывается различно, в зависимости от ощущения акцентности. Кроме простейших вариантов  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{2}{4} + \frac{2}{4}$ ,  $\frac{4}{8} + \frac{4}{8}$ , встречаются варианты с затактом. Парадоксальной кажется трехдольная тактовая интерпретация песен № 344 ( $\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{2}{8}$  — в двойном увеличении, с дроблениями; см. вышеприведенный пример 44), а также № 405 из сборника Г. Федорова. В сборнике С. Максимова (1964) можно обнаружить различные интерпретации одной и той же мелодии, записанной, очевидно, от разных лиц. Оттенки интонирования повлекли за собой в одном случае тактировку  $\frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{2}{4}$  (№ 211), в другом —  $\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{5}{8}$  (№ 214, см. пример 23). Рисунок ритмических ячеек в обоих случаях одинаков: 3321 + 32. Перечислять далее примеры подобных частных случаев бессмысленно, ибо они бесконечно многообразны.

В результате мы видим, как при каждом конкретном исполнении народной песни друг над другом выстраиваются два ряда временной организации музыки. Первый — основной, глубинный фундаментальный, сущностный квантитативный ряд. Он богат и многообразен количественно, но конечен, поддается учету во всех своих разновидностях. Опираясь на древнейшие принципы музыкально-поэтического мышления, именно квантитативный ряд «лепит» — ячейка за ячейкой, фраза за фразой — всю музыкальную форму песни. Но сам как бы «остается в тени», ибо первоисточки традиции давно забыты и

народными исполнителями, и современными профессионалами. Над ним «надстраивается» второй ряд — акцентный, квазитактовый. Он более соответствует нормам акцентно-тактового музыкального мышления и поэтому кажется подкупающе знакомым, доступным, хотя кое-где и нарушенным в своей правильности. По своей природе этот ряд временной организации — чисто музыкальный, не связанный с теми или иными особенностями стихосложения, в противоположность квантитативному ряду. Возможно, что появление и развитие акцентности в традиционной чувашской народной песне связано с освобождением от детерминирующей роли стиха уже на ранних этапах развития ритмики. Возможно также, что здесь проявляется и влияние позднейшей музыки акцентно-тактового типа, занимающей в современном музыкальном быту народа все большее место.

Акцентный ряд кажется абсолютно независимым от основного. Он может идти вместе с ним, нигде не вступая в противоречия, а то и полностью совпадая, или же параллельно ему, как бы со «сдвигом по фазе» (см. пример 1—1, 2, 6 и 7-я строки)<sup>51</sup>. Второй ряд тяготеет к равномерности, регулярности, создавая хотя бы на краткий момент иллюзию многоплановости, даже идя вразрез (ради достижения квазитактовой регулярности) ячейковой структуре. Но в традиционных песнях второй ряд не способен преодолеть жесткую квантитативную схему. Всякий раз, когда регулярность не укладывается в ее рамки, акцентный ряд «тушует», уступает древней схеме, исчезает из поля зрения. Вот тогда-то вдруг явственно проступают черты ячейковой структуры первого ряда — истинного хозяина положения. Эту жесткую «раму» песенной формы не способен выпрямить даже длительная «обкатка» мелодии в современном музыкальном быту. Точно так же ощущение второго ряда временной организации в виде трехдольности всегда сильно при исполнении рекрутской песни из примера 1. Но в самом важном месте мелодии (пятивременная ячейка среди трехвременных) это ощущение на мгновение теряется, оставляя неясность в сознании музыкально-образованного слушателя (где же тут границы тактовой группировки?)<sup>52</sup>, чтобы вновь появиться в следующий момент. Этот же пример наглядно показывает, что не только в одном виде рисунка, но и в одной и той же мелодии акцент может смещаться, «скользить» с одной позиции на другую. В разных вариантах этой рекрутской песни реализуются обе возможности акцентуации — как совпадающей с ячейковой структурой (пример 1, строки 3—5, 8—10), так и с параллельным «сдвигом по фазе» (пример 1, строки 1, 2, 6, 7). Но в нашем распоряжении имеется запись уникального варианта этой же мелодии из соседнего Яльчикского района, где исполнитель, увлекаясь, свободно варьирует акцентуацию внутри одной песни, и даже чередует затактовые и беззатактовые фразы внутри одной строфы (приведена вторая строфа):

<sup>51</sup> Квазитактовый акцент, проставленный собирателями при публикации песен, в наших примерах везде показан пунктирной тактовой чертой (или сплошной, если он совпадает с границами мотива или фразы).

<sup>52</sup> Именно в данной точке и С. М. Максимов показывает возможность сдвига в тактовой интерпретации данного напева (см. пример 4).

45.

Ыт - ла йы - вӑр кун - сем, ой, ҫит - сес - сӑн,  
 Ыт - ла йы - вӑр, ой, кун - сем, ҫит - сес - сӑн,  
 Кил - те ат - те, ой, ан - не хур - ла - натъ,  
 Савн ы - вӑ - лӑм, ой, ӑс - та та те - йӑн - ка,  
 Тен, а - чи - сем, ой, са - лан - са пӑт - нӑ - рӑн,  
 Савн ы - вӑ - лӑм, ой, ӑс - та та те - йӑн - ка,  
 Тен, а - чи - сем, ой, са - лан - са пӑт - нӑ - рӑн.

Таким образом, акцентуация в чувашской песне прихотлива и бесконечна в своих вариациях, в отличие от стабильности традиционных долготных соотношений квантитативного ряда организации. Она зависит и от исполнительской манеры, и от поворотов варьирующегося звуковысотного рисунка мелодии, и от местоположения долгих тонов. Акцентность не обязательна для таких мелодий. Она может вообще отсутствовать, не ощущаться в мелодии — в практике нотирования магнитофонных записей такие случаи часты. Неорганичность, поверхностный и скользящий характер акцента в такой мелодике породил массу противоречивых суждений о его природе, которые мы приводили во второй главе.

Следует сказать несколько слов и о взаимодействии музыкального акцента с речевым ударением. Для многих культур подчинение словесного ударения музыкальному акценту считается закономерным. Это полностью относится и к чувашской народной песне. При изучении данного вопроса нельзя обойти вниманием данные лингвистики о том, что «в чувашском языке, как и в других тюркских языках, нет резкой границы между слогами ударяемыми и неударяемыми» (Егоров, 1971, с. 197). В прошлом это даже давало повод некоторым исследователям говорить об отсутствии ударения (см. в ст.: Яковлев, 1977, с. 89). Развитие науки позволило отказаться от подобных крайностей. Однако, как указывал видный чувашский лингвист

В. Г. Егоров, при сравнении, например, с русским языком, в чувашском, действительно, «ударение менее энергично» (1954, с. 301). Тем не менее в условиях квантитативной ритмики, безразличной к чередованию сильных и слабых музыкальных времен, даже малосущественное словесное ударение может повлиять (примеров крайне мало) на распределение акцентов в мелодии. Один из таких случаев показан в примере 46 (приведены начала строф, над стихами проставлены ударения). Но и здесь влияние словесных ударений ощутимо только в начале первой строфы (а), дальше оно сходит на нет (б). Акценты же мелодии приходят в соответствие с ячейковой структурой. Выясняется правильность общего положения и относительность исключений:

46.

1. Вёл трён сё хать, вёл трён сё хать,  
Вёл трён сё хать, те ёс сё...

2. Пи ре у сёл, пи ре у сёл,  
Пи ре у сёл, те ёс сё...

## 6.2. О принципах записи чувашских квантитативных ритмов

Проблема записи ритма народных песен не нова. Ее обрисовал еще А. Н. Серов (и можно утверждать, что положение с тех пор не изменилось): «Если заставить, например, трех музыкантов в одно и то же время записывать слышанную песню, то в интервалах — предполагая верный и развитый слух в каждом записывателе — на бумаге разницы между тремя не встретится, — но по отношению к ритму непременно встретится более или менее важное различие. Что один представляет четвертями, другой — осьмушками; что одному слышится «за тактом» (Auf takt), другому представится может начальную долей синкопированного такта и т. д. Варианты неисчислимы, так как и твердых правил для всего этого не существует» (Серов, 1950, с. 99).

Противоречивость субъективных ощущений и понятий отразилась в разном приеме нотирования чувашских песенных мелодий разными авторами-собираателями. Но выявление двух рядов временной организации чувашской народной песни дает возможность выработать достаточно объективные принципы нотирования, позволяющие в ос-



новном отразить сложность ее интонационно-ритмического процесса, результата взаимодействия многообразных факторов.

Квантитативная ритмика по своему существу предполагает разделительный принцип тактирования как основной. Уже способ сложения строчек-фраз из определенного набора ячеек, строф-периодов из набора фраз подразумевает в себе четкую отграниченность каждого построения от других. Это — одно из кардинальных отличий квантитативной ритмики от тактово-акцентной, где «музыкальный метр не предписывает деления на строки», то есть на отдельные построения (Харлап, 1978а, с. 660). Таким образом, обычной «чертой в виде тактовой» (выражение К. В. Квитки) при записи старинных чувашских напевов следует отмечать не такты или акцентуемые тоны, а синтаксические границы внутри строфы — между фразами, предложениями, а внутри фразы — между мотивами (если они достаточно развиты). Для обозначения местоположения акцентов (когда они есть) и квазитактовой группировки тонов мелодий удобнее всего применять пунктирную черту. Ее «вспомогательный» внешний вид полностью совпадает с функцией обозначения второго ряда временной организации как поверхностного, субъективного, переменчивого. Но в применении пунктира скрыт не только такой «психологический» подтекст. В зависимости от способа тактирования иногда по разному фиксируется и длительность звуков. В каких-то случаях ритмика, естественно, будет искажена. На это обратил внимание еще Максимов, сравнивая два варианта тактировки одной песни (в примере 47; тактировка автора сохранена). В варианте а записыватель поддался соблазну зафиксировать в тактах исполнительские акценты, падающие на долгие тоны (восьмые с точкой) в каждой ячейке. Позднее, лет через десять, придя к более глубокому пониманию основ чувашской ритмики, Максимов заново тактирует эту мелодию (вариант б), не останавливаясь перед коррекцией длительностей в кадансах второй и третьей фраз. Он так и мотивирует новый вариант: «Из-за недостаточной изученности теории чувашской песни я в свое время при толковании ритма этой песни допустил ошибку, поставив короткую долю на слабое время каждой доли такта...» (Максимов, 1964, с. 35).

47.

а. М. 24. 63

б. М. 64. 35

а) Ай - юй, сил сав - рэ - нать, . . . сил сав - рэ - нать.

б) Ай - юй, сил сав - рэ - нать, . . . сил сав - рэ - нать.

(а) Ах, ман-та-рэн йы - вэр са-ма-ни!

(б)

По нашему убеждению, именно второй вариант подлинно аналитичен, отражает истинную структуру песни (в том числе и ячейковую квантитативную основу). Но первоначальную тактировку можно было бы сохранить в виде предложенного здесь пунктира (не употреблявшегося Максимовым). Возможно, такие же коррективы могли бы прояснить ритмическую структуру песен № 78 и 79 из того же сборника (Максимов, 1924), к сожалению, оставшихся не прокомментированными им. Эти примеры свидетельствуют, что даже форма записи, кажущаяся второстепенным моментом, способна оказать влияние на структуру записанного материала.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Можно сделать ошибочный вывод, будто бы в ритмике чувашских народных песен есть отступления от общих законов музыки... Напротив, ритмика чувашских народных песен... в силу своей разнообразной и богатой техники, открывает место для более детальной разработки учения о ритме вообще.

*Ф. Павлов. 1923 г. (1971, с. 219)*

Изучение ритмики традиционной чувашской народной песни позволяет выявить системность ее организации и дать ей типологическое определение. Одна из особенностей чувашской квантитативной ритмики заключается в том, что в ней представлены не отдельные, дошедшие сквозь тысячелетия «осколки», а целостная высокоразвитая система временной организации, для изучения которой не требуется никаких сложных реконструкций и домыслов — достаточно лишь систематического и полного описания того, что есть. (Это не значит, что чувашская ритмика не претерпела эволюции за все пережитые ею эпохи, речь идет о сохранности принципиальных основ.) Важнейшим выводом для изучения чувашской музыкальной культуры должно стать положение о первостепенной роли в ней ритма. «Роль ритма неодинакова в различных национальных культурах, в различных периодах и стилях многовековой истории музыки, — пишет В. Н. Холопова. — Иногда ритм оказывается на первом плане, как, например, в культурах Африки и Латинской Америки, в других случаях его непосредственная выразительность поглощается выразительностью чистого мелоса, как в некоторых видах русской протяжной песни» (Холопова, 1980, с. 3). Вне высотного интонирования, преимущественно вокального, чувашская ритмика не существует. В целом же чувашская песенная культура дает яркий пример равноправия непосредственной выразительности мелоса и ритма. Ритмическая система в ней является одной из самых значительных особенностей, определяющих национальное лицо чувашской музыкальной интонации (наряду с общеизвестной ангемитонностью).

Проявления квантитативного принципа временной организации в разных формах довольно широко распространены у разных народов, что дает основание считать квантитативность явлением стадийного характера, но не географическим или присущим только отдельным древним культурам. Форма, в которой квантитативный принцип проявляется в чувашской народной песне, не является целиком самобытным или исключительным достоянием последней, поскольку речь идет о принципиальных основах. После изучения этих основ появляется возможность сопоставительного изучения сходных ритмических

структур и у других народов, даже если они не сохранились в целостном виде. Прежде всего у ближайших соседей чувашей — марийцев, волжских татар, башкир, удмуртов; все эти народы в той или иной степени являются наследниками культуры Камско-Волжской Булгарии. Марийцы, татары и чувашаи имеют непрерывные контакты, территориально гранича друг с другом и после падения Булгарского государства под ударами монгольских завоевателей в XIII веке. Несмотря на нынешнюю географическую разобщенность, удмурты и башкиры сохранили черты общности с чувашами в языке, орнаменте одежды, фольклорных формах. Их музыкальное творчество традиционно объединяется в «пентатонную зону» Поволжья и Приуралья. Общность музыкально-ритмической организации их традиционной песенности способна послужить еще одним фундаментальным понятием для изучения исторических связей музыки народов этого сложнейшего и пока еще недостаточно изученного этнокультурного региона, являющегося местом сосредоточения своеобразных культур, в том числе и в области ритмики.

В настоящей работе мы не имеем ни возможности, ни цели детально анализировать ритмические системы в песнях этих народов. Однако выработанная на чувашском материале методика анализа ритмики оказывается применимой и к большому числу марийских, татарских, башкирских, удмуртских песен. Представляется целесообразным указать наиболее важные параллели. Прежде всего следует отметить сходную с чувашской ячeyковую (стопную) структуру ритмических рисунков, причем с преобладанием ямбического принципа сочетания элементов в последовательности: короткий — долгий. На эту структуру уже обращали внимание некоторые исследователи. Например, в статье Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд в свое время говорилось, что «для временных музыкально-ритмических пропорций удмуртских народных песен характерна точная соизмеримость долгих и кратких музыкальных времен; преобладает отношение 1:2 и 1:4» (1941, с. 76). Далее в их статье были приведены схемы типичных стоп удмуртских народных песен, почти полностью совпадающие с ритмическими ячeyками чувашских песен. Типичность «ямбизмов» для ритмики татарской и башкирской народной песни подчеркивается в трудах современных фольклористов (Нигмедзянов, 1982, с. 28; БХИ, 1983, с. 18). Во-вторых, достаточно типичны для фольклора всех названных народов песенные формы, сходные с чувашскими «такмак» и «анатри», то есть группировка ритмических ячеек по четыре и по пять в квантитативные метры. Для обоснования суждений об их жанрово-семантических связях требуются специальные исследования на большом материале. Но поразительное чисто структурное сходство вполне типичных мелодий не может быть случайным<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> В примере 48 приведены песни: а — чувашская из сб.: ПНЧ, 53; б — татарская из сб.: Нигмедзянов, 1970, с. 32; в — марийская из сб.: МКМ, 1951, с. 59; г — башкирская из сб.: БХИ, 1983, с. 127, № 50; д — удмуртская, цит. по ст.: Чуракова, 1980, с. 216.

49.

а Ылт-тӑн сӑп-са ки-лӗр те у-я ирт-сен - ылт-тӑн пуҫ-лӑ

б Мун-ча - лар-дай бо-рай-лар мин-кип - тер-дем кип-тер - мӑс (лӑ)

в Ар-каж де-не ар-ка-же ик-тат о-лий, пӑк-шер - ме-лай

г Өҫ-тел өҫ-те - рен-де, ай, ке - ре-ге, өҫ-тел өҫ-та -

А О-сто ги-нӑ ин-ма-ре, ба-дӑым ин-ма-ре, вӑ-сям ги-нӑ

Марийский материал по сравнению с чувашским отличается преобладанием дроблений в песенной форме типа «такмак». Очень часто встречается «эмоциональная» триольность. Из метров в объеме фразы весьма распространены: 2222, 2223, 2224, 2323, 2324, 2424, 2523, 3333, 3335, 222/22, 222/23, 223/24, 224/22, 224/44, 224/46, 232/22, 333/34 и т. д. (см. сб.: Смирнов, 1951, 1955; Викар, 1971). Следует отметить сравнительно меньшее разнообразие марийской ритмики в долгих ячейках. Особенностью марийской ритмики является также неровность рисунков, напоминающая стиль верховых чувашей. Известный марийский фольклорист К. Смирнов, например, решал проблему записи такого неровного ритма, употребляя сложный размер  $12/8$  (но в скобках давал как вариант размер  $4/4$ , указывая на маскируемый деталями простейший ритм равных друг другу единиц движения), где каждая двухвременная ячейка допускает тонкие градации соотношений длительностей (ср. песни из сб. Смирнова, 1955, № 18, 25).

В примере 49, как и в ряде других песен, заметна тенденция к увеличению продолжительности первого элемента внутри ритмической ячейки за счет второго. Такая обращенная «хореическая» разновидность ритмической ячейки (часто в еще более определенном соотношении 2:1, четверть — восьмая) довольно распространена в марийской народной песне, наряду с обычными «ямбическими» ячейками она встречается в качестве типичной (Смирнов, 1955, с. 5). Некоторые марийские мелодии, как указывает К. Смирнов (там же), бытуют в разных ритмических вариантах — двудольном и трехдольном, что напоминает описанные трансформации метров в чувашских народных песнях. Вместе с тем среди традиционных марийских народных песен

3 др. 3 2 к 3 3 3 др. 3 4 к

кук\_ку\_кэ а\_вэ - тать, ылт\_тэн лус\_лэ кук\_ку\_кэ а\_вэ - тать.

3 др. 3 2 к 3 3 3 др. 3 3 к

и\_дем (дэ) ди\_сэм дэ, кип\_тер - мес (лэ) и\_дем (дэ) ди\_сэм дэ.

3 др. 3 3 к 3 3 3 др. 3 4 к

ар\_ка\_лан мо шу - эш, пү\_кшер - ме лай ар\_ка\_лан мо шу - эш.

3 3 2 к

- рын\_да кү\_лэ - ге.

3 др. 3 др. 2 к

вась\_эс мы ка\_был медло

немалое количество имеет многоплановую организацию ритмики, приближающуюся к тактовому типу. Например, таковыми являются все песни, включенные в сборник Д. М. Кулышетова «Песни уржумских мари» (Кулышетов, 1971).

Весьма близок к чувашскому по типу своей ритмической структуры и фольклорный материал волжских татар (см. сб. Нигмедзянова, 1970; Исаковой-Вамбы, 1981). В них содержится большое число сложных метров, близких чувашским. Важнейшей стилиевой особенностью протяжной татарской народной песни *озын көй* являются развитые внутрислоговые распевы и мелизматика, маскирующие или даже размывающие четкие структуры квантитативных ячеек (формула метра  $759/56 + 546/54$ )<sup>54</sup>. См. пример 50.

Особенностью ритмики народных песен этнографической группы казанских татар, как и уржумских мари, является существование обширного пласта традиционных и современных песен, основанных на принципах многоплановой регулярности (организованных целиком в двух- или четырехдольном тактовом размере). Такие песни преобладают в сборниках Файзи, 1971, и Исаковой-Вамбы, 1981.

Башкирский материал типологически и структурно весьма близок татарскому. Для протяжных *озон көй* характерны такие же распевы ямбические ритмы, как и для татарских (ср. пример 51 с предыдущим)<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> В примере 50 приводится песня «Эллуки» из сб.: М. Нигмедзянов, 1976, с. 62, № 75.

<sup>55</sup> В примере 51 приводится песня «Урал» из сб.: БХИ, 1983, с. 27, № 1.

49.

Ку - ку му - ра ку - ар - лаш - та

Му - ро йук - шб тыш\_ке шок - та.

Яол - та - шем - же ф(ы) - рон - тыш - то

Ге - рой лум - жб тыш\_ке шок - та

50.

И - шат - тем мин ки - че:

бе - реу жыр - лый,

Чын бвз - нең\_че ма - тур,

мил - ли кей.

51.

Ку - га - реп\_кей ят - кан

у - рал та - ҫын

у - рал я - та баш - хорт

да ла һы.

Из удмуртского материала укажем на очевидные ритмоструктурные параллели древней обрядовой земледельческой песни с аналогичной по функции чувашской обрядовой песней жанра *сѣрен юрри* (формулы метров соответственно: 333/35 + 334/33 и 333/33 + 334/32)<sup>56</sup>:

а

Ар-мись но о - дйг пол ту - лыс ю - о - нэд.  
 Мар-лы но уд кыр - ѓа ук, мар-лы но уд ве - ра?

б

Эп пѣл - мес - тѣп ни - мѣн те, ай, ка - ла - ма,  
 Шу - хѣш - ла - тѣп пѣр - ле те пу - рѣн - ма.

Так же совпадают формулы метров южно-удмуртской «Песни моления» (приведена выше в примере 48) и чувашской обрядовой *сѣрен юрри* ПНЧ.66. Подобные совпадения не могут быть объяснены случайностью или поверхностными заимствованиями — последнее исключается несовпадением ладоинтонационных контуров напевов. Эти факты нуждаются в дальнейшем изучении, но уже сейчас ясно, что в них проявляется не только типологическое, но и историко-генетическое родство ритмических систем по крайней мере некоторых пластов народной музыки марийцев, татар, башкир, удмуртов и чувашей. Не случайно идея о квантитативной природе песенной ритмики этих народов получила поддержку в новых исследованиях второй половины 80-х годов — на татарско-кряшенском (Альмеева, 1986, с. 49, 92), удмуртском (Чуракова, 1987, с. 286), марийском (Егорова, 1988, с. 12 — 13) материалах.

В связи с историей Камско-Волжского Булгарского государства может возникнуть предположение о привнесенном характере квантитативной ритмической системы, заимствовании ее в период активного общения с арабской культурой. Булгария находилась под определенным воздействием последней, вплоть до принятия ислама в X веке частью племен. Каналы музыкальных влияний перечислил этнограф Н. В. Никольский: «Чрез арабов проповедников, законовѣдов, учителей и ученых арабская музыка является среди татар, башкир, киргиз и омусульманенной части чуваш, мари, кряшен, мордвы и вотяков» (1920, с. 34—35). Гипотетическим связям народной музыки казанских татар с арабской культурой посвятила специальную статью Р. А. Исхакова-Вамба (1978). Ее конечный вывод гласит, что «сложные

<sup>56</sup> В примере 56: а — удмуртская песня из сб.: УНП, 1976, с. 10; б — чувашская из сб.: ПНЧ. 65.



виды ритма, которые характеризовали арабскую культуру, претворились на почве татарской национальной песенной культуры в различные виды трехдольности... трехдольность в татарском песенном творчестве связана своими истоками с арабской культурой» (с. 314). Однако при рассмотрении этих явлений в широком контексте фольклорно-песенных традиций народов Поволжья и Приуралья, где мы наблюдаем те же «различные виды трехдольности», можно признать вывод статьи недостаточно обоснованным. Он опирается лишь на сходство нескольких ритмических фигур арабских инструментальных усулей и напевов «книжной» традиции, исполнявшихся татарскими шакирдами (учениками медресе). Вполне допуская какое-то влияние арабской музыки на «книжное» пение мусульман Камско-Волжской Булгарии, трудно предполагать, что оно было столь сильным — смогло распространиться на фольклорное пение различных племен и народов, многие из которых остались вне сферы влияния мусульманства. Ритмы же, наблюдаемые в напевах «книжной» традиции, могут быть объяснены в равной степени и традициями народного пения.

Заемствование квантитативной системы у арабов представляется маловероятным и потому, что кроме обобщенного типологического сходства с системой аруза конкретных параллелей в музыкально-поэтических формах обнаружить пока не удалось. Одно из различий принципиального характера заключено в том, что в ритмической системе чувашского типа возможны и широко употребляются ритмические ячейки, состоящие только из кратких элементов (восьмых). Таковы метры из двухвременных ячеек, а также более протяженные со слоговыми дроблениями. Арабы же, в связи с некоторыми особенностями их языка, не могли использовать последования двух кратких слогов внутри стопы (об этом см.: Стариков, 1964, с. 308)<sup>57</sup>. Это дает основания предполагать, что чувашская и аналогичные системы у соседних и родственных народов по происхождению независимы от арабских влияний, гораздо старше их.

Отдельные признаки квантитативного склада ритмики, сходного с чувашским, наблюдаются не только у соседних или родственных чувашам народов. Их можно обнаружить в достаточно архаичных песенных пластах разных культур. В числе этих признаков, помимо собственно «внетактовости» (первый признак, правда, негативного характера), —

<sup>57</sup> Конкретные формы метров арабской и, например, древнеиндийской систем настолько отличаются друг от друга, что, приведя схему наиболее популярного в индийской поэзии размера шлока, А. Джафар замечает: «Люди, знакомые с арузом, увидев эту парадигму, сразу же скажут, что ни в одном виде ни одного рода метрики аруза такой размер стиха не существует» (1968, с. 25). Обратившись же к нашему предмету, можно указать примеры чувашских народных песен, ритм которых близок шлоке. Ср. следующие схемы:

шлока                     $\begin{array}{c} \cup \cup \cup \cup \\ \text{или} \\ - - - - \end{array} \quad \left| \quad \cup - - \cup \quad \left| \quad \cup \cup \cup \cup \quad \left| \quad \cup - - \cup \right.$

V.79.311                     $\cup - \cup - \quad \left| \quad \cup - \cup - \quad \left| \quad \cup - \cup - \quad \left| \quad \cup - \cup - \right.$   
(свадебная)

(см. также М.64.100). То есть по этим признакам чувашскую систему можно сблизить скорее с индийской, чем с арабской метрикой.

принцип сложения ритмического рисунка из ячеек-стоп определенной конфигурации, четкость их строения, устойчивая повторяемость таких рисунков. Стиховые формы, очевидно, могут быть различными. Простейшее проявление квантитативной стопности ритма, сходной с ячейками чувашской народной песни, можно увидеть в переходах ровных восьмых в трехдольные синкопированные двухслоговые группы (то есть переходы двухвременных ячеек в трехвременные или «ямбизированные»), или сосуществовании этих видов рисунков внутри одних и тех же пластов одной и той же культуры. К. В. Квитка считал такой переход стадией в эволюции ритмической формы 8-слогового стиха (в русской песне) и называл его «ямбизацией» двухслоговых групп (1971, с. 67). Подобные же переходы двухдольности в трехдольность в азербайджанские ашугские песни, а также в таджикских танцевальных мелодиях описывал В. М. Беляев (1971, с. 142, 131). В якутской песне, указывает Э. Е. Алексеев, преобладают те же две ритмические формы. Здесь мы видим точно такие же ячейки — двухвременные и «ямбизированные» трехвременные (Алексеев, 1976, с. 45; как и в чувашской песне, «эти повторяющиеся формулы могут быть распеты...» — там же). Сама по себе триольность «ямбизированного» вида встречается повсюду — и в Азии и в Европе. Можно привести примеры и из бурятской, тувинской народной музыки, и из песен западноевропейских народов, давно и прочно усвоивших музыкальную регулярность акцентно-тактового типа. В акцентно-тактовых напевах обычно преобладают два размера: двухдольный и трехдольный. Трехдольность же часто встречается именно в «ямбизированной» форме, то есть с однослоговым затактом<sup>58</sup>:

53. дополнение

Daar nu het feest van Pa - son is. Al - le - lu - ja!

дополнение

Wij zin - gen van Heer Je - su Christ. Al - le - lu - ja!

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja!

Здесь, в согласии с нормами акцентно-тактовой системы, долгий тон связывается с сильной долей такта, и характерная для квантитативной ритмики «синкопированность» рисунка скрадывается тактировкой.

<sup>58</sup> В примере 53 приведена нидерландская пасхальная песня из сб.: FSE, 1956, № 51.

Но еще больший интерес представляют собой народные мелодии, лишенные многоплановой регулярности. Они сохранили в своем ритмическом рисунке комбинации различных ячеек, многие из которых весьма близки описанным выше в чувашской народной песне. Если обратиться к эстонской культуре, далекой от чувашской или татарской и исторически и территориально, то и там легко обнаружить в качестве типичных, многократно повторяющихся, формулы 2223, 2323, 2233, 3333, 2224, 2424, 3434 и т. п.<sup>59</sup> Среди шести нидерландских песен, помещенных в вышеупомянутом лондонском сборнике 1956 года, обращает на себя внимание песня № 50, которую мы приводим:

54.

Wilt ach - ten waar - de huis - man schoon  
Hoe dat - ten God - zijn el - gen zoon

Wat ik U zal ver - ha - len,  
Voor ons deed ne - der - da - len.

В ней прекрасно видна стопная структура из обычных и обращенных ритмических ячеек с формулой 3332 + 2324. При ее тактировании длинные тоны ячеек были везде приняты за сильные доли.

Но степень сохранности элементов квантитативной ритмики в разных культурах неодинакова. Если, например, чувашская песня позволяет говорить о существовании целостной системы ритмики квантитативного типа, то у многих других народов проявления ритмики такого типа лишь эпизодичны. Это можно сказать и о русских напевах, где, несмотря на «борьбу акцентности и долготности», все же нередко «периодическая акцентность подчиняет «индивидуальные» ритмические рисунки отдельных его [напева] фраз...» (Владыкина-Бачинская, 1976, с. 25, 31). Тем не менее рисунок первой фразы из песни, приводимой Владыкиной-Бачинской — 5252, — трудно трактовать иначе, как с позиций квантитативности<sup>60</sup>:

55.

Одна  
Ой вы (э), лу - га, ой вы (э), лу - га,  
Все  
Вы, лу - га, лу - га, зе - ле - ны - е лу - га.

<sup>59</sup> См. песни в сб.: Тампере, 1956—1965.

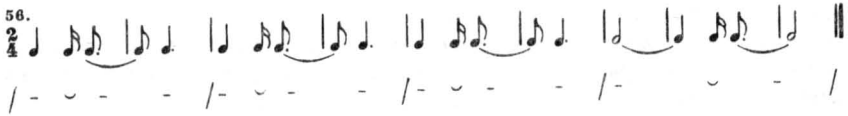
<sup>60</sup> Что, собственно, автор и делает, комментируя песню: «В областях южнее Москвы (где она записана. — М. К.) значение долготных отношений и в настоящее время достаточно ощутимо» (Владыкина-Бачинская, 1976, с. 32. Песня заимствована из книги Л. Кулаковского).

Отсутствие количественной метрики в стихе чувашской народной песни (по крайней мере в доступном обозрении прошлом) отличает ее ритмическую систему от известных древних и средневековых количественных систем. Сам факт существования такого вида ритмики вне стиховых опор и вне акцентно-тактовой организации вынуждает ввести коррективы в распространенную точку зрения, что ритмическая организация музыки всегда опирается на акцент. «Для специфически музыкальной сущности ритма,— пишет В. Н. Холопова,— важно присутствие в его составе акцентной стороны» (1980, с. 4). Это верно лишь при самом широком подходе к понятию акцентности, допускающем даже снятие противоположности принципов акцентной и долготной организации в случае «акцентирования посредством соотношения длительностей» или «временных акцентов». Но при более конкретном рассмотрении акцентности как громкостного усиления отдельных тонов (любым способом), нельзя не признать чувашскую ритмику примером чисто музыкальной количественной системы, для которой акцентуация оказывается совершенно несущественной. Конечно, естественные акценты присутствуют в чувашских напевах (см. главу 6 о «втором ряде» временной организации), но они не необходимы, не играют конструктивной роли, а иногда и неощутимы. Сама система ритмики чувашских народных песен образована без участия акцентов. Вывод о возможности ритмической организации музыки без опоры на акцентность может быть подкреплен и наблюдениями в иных культурах количественного типа. Об отсутствии музыкальных ударений «как ритмически организующего фактора» в большинстве разновидностей напевов старых удмуртских песен писали еще Е. В. Гиппиус и З. В. Эвальд (1941, с. 76).

Картина может быть дополнена и замечаниями И. Рюйтел об акцентуации в эстонских рунических напевах, имеющих признаки количественности в строго формульной ритмической структуре: «По отношению к эстонским 1-строчным напевам, вероятно, нельзя вообще говорить об определенной строгой системе акцентуации, связанной с делением на четыре подразделения (такты или мотивы). 1-строчная формула напева — это единая целостная структура... Варьированию могут подвергаться и система мелодических акцентов, и внутренняя группировка отдельных единиц мелодической строки» (Рюйтел, 1977, с. 100—101). Здесь многое напоминает положение акцента в чувашской народной песне.

Современный исследователь узбекской народной музыки пишет: «Здесь (в узбекской народной песне.— М. К.) категория метроритма выступает как проявление разного рода периодичностей, зачастую не связанных с прямолинейным пониманием акцентности (как видим, формулировка весьма осторожна, ибо вступает в противоречие с общим представлением о необходимости акцента.— М. К.). Мерой ритма в напеве «Найларам» служит чередование стоп, и, следовательно, метр этой песни можно определить не как двудольный, а нерегулярный четырех- и шестичетвертной» (Соломонова, 1978, с. 38). Приведем схему песни «Найларам»:

56.



То есть практически автор приходит к тому же выводу, что и мы, допуская правомерность ликвидации регулярной тактировки при опоре на стопную и фразовую структуру напева-стиха. Наличие же тактовой черты в таких песнях, продолжает Соломонова, есть лишь «дань традиционным европейским формам музыкального мышления, основанного на понимании метроритма как чередования сильного и слабого времени» (там же). Следовательно, и узбекский материал, связанный с традициями аруза, не всегда связан с акцентом как опорой музыкального ритма.

Вместе с тем принцип суммирования нерегулярных (только однопланово регулярных) количественных ячеек может сочетаться и с признаками акцентно-тактовой системы. Это отчетливо наблюдается, например, в азербайджанских, узбекских песнях. Точные пропорции элементов стопы (1:2, 1:3 и т. п.) в них воспроизводятся весьма приблизительно, что связано с единым тактовым размером, подчиняющим себе долготные соотношения. Так, широко распространенный арузный метр хазадж с формулой

| ◡ - - - | ◡ - - - | ◡ - - - | ◡ - - - | в четырех азербайджанских теснифах на один и тот же текст газеллы Физули имеет разнообразные мелодико-ритмические выражения, каждое из которых выдержано в одном тактовом размере. Их схемы приведены по статье Захрабова, 1975, с. 458:

57.



Как следует из схемы, здесь сильно варьируется длительность долгого элемента ячейки-рукна — от одной до четырех восьмых (а с паузами и более). Следует помнить, что в традиционной музыке азербайджанского, узбекского, таджикского народов повод для многоплановой регулярной тактировки ритма (и соответственного тактирования) дают периодически повторяющиеся усуги инструментального сопровождения. «Тактирующая» роль усугей подмечена Т. Е. Соломоновой при анализе песни «Дилхирож». На вопрос: «Что же дало основание Ю. Раджаби и И. Акбарову записать эту песню как двухдольную, а скажем, не трехдольную?..» — она дает ответ: «Наличие строгого двухдольного усуга, мерно повторяющего свою однотактовую ритмическую формулу... с акцентированной первой долей в такте» (Соломонова, 1971б, с. 196). Наглядно это подтверждается схемой:



Видимо, эта же особенность древней арабско-иранской музыкальной традиции еще тысячу лет тому назад давала основание Фараби — автору «Большого трактата по музыке», хорошо знакомому с античной теорией, — строить свое учение о ритме на принципе ударности, акцентировки, но не длительности, метричности (Вызго, Рашидова, 1969, с. 174). Таким образом, действительно «музыка вносит существенный корректив в систему аруза» (вывод Р. Захрабова, 1975, с. 495) именно вследствие одновременного сочетания (борьбы?) двух принципов временной организации музыки — количественного и акцентно-тактового и подчинения первого второму. Эта борьба не коснулась традиционной чувашской народной песни, развивающейся независимо от инструментального сопровождения, танца, шага и тому подобных внешних детерминант. В ней господствует один принцип (суммирования). Этим, по-видимому, и объясняется огромное разнообразие количественных метров чувашской народной музыки, не подчинившейся многоплановой регулярности.

У многих народов следы количественности ритмики сохраняются в рамках регулярности, отождествляемой современным европейским сознанием с тактовой организацией. М. Г. Харлап указывает, что ритмика ряда европейских танцев народного происхождения (среди них полонез, мазурка, полька, болеро, хабанера и т. д.) восходит к более глубокому традициям, нежели такт. Но современная нотация маскирует природу их ритмической организации. «Для этих танцев характерно наличие основной формулы — определенной последовательности длительностей (допускающих в известных пределах варьирование), которая должна рассматриваться не как ритмический рисунок, заполняющий такт, а как метр количественного типа...» (Харлап, 1976, с. 571). С явлением «заполнения» такта мы сталкиваемся и в венгерском фольклоре, знаменитом своими синкопированными фигурами. В подавляющем большинстве случаев эти синкопы легко укладываются в **ровные такты**. Но и сквозь такты можно увидеть контуры древних ячеек-стоп, из которых сложился данный рисунок. Данный рисунок образуется по формуле  $2226 + 2226 + 2424 + 2226 + 2424 + 2226$  и целиком укладывается в трехчетвертной размер такта <sup>61</sup>:



<sup>61</sup> В примере 59 приведена песня из сб.: LSURL, 1970, с. 149.



Если же допустить предположение, что венгерские острые синкопы генетически восходят к обычным «ямбизированным» стопам-ячейкам (каковых много в песнях, родственных венграм других народов финно-угорской семьи; например, о связях венгерских синкоп с ритмикой обских угров говорится в статье Айзенштадта, 1979, с. 107—108), то можно предположить, что формула метра такой мелодии могла не иметь многоплановой регулярности в своих истоках. Но в некоторых пластах венгерской народной музыки не так уж редки и подлинно нерегулярные ритмы с сочетаниями разнообразных ячеек, сходных с чувашскими: 2223, 2323, 2324, 232, 235 и т. п. (см. в сб.: Резеда, 1971).

Традиции тактового мышления своеобразно отразились и в интерпретации венгерским музыковедом некоторых чувашских ритмических рисунков. Так, рисунок 2232, весьма распространенный в диалекте анат енчи, Л. Викар неоднократно записывает как 2231 плюс восьмая пауза вне такта (см.: Викар, 1979, № 259, 266, 318), то есть уравнивает длительность этого «такта» с другими полуфразами, отчего вся песня приобретает многопланово регулярный вид в размере  $\frac{2}{4}$  или  $\frac{4}{8}$ . Лишняя же восьмая в кадансе представляется при такой записи явлением случайным, необязательным.

В современной теории музыки лучше осознаются пределы компетенции понятий, выработанных на исторически конкретном материале. Уточнено, например, что «обычное определение метра как закономерного чередования сильных и слабых долей имеет в виду прежде всего именно строгую, равномерно-акцентную тактовую метрику» (Мазель, 1979, с. 103). Наряду с ней существовали и существуют другие виды ритмики (метрики), к которым обычное определение неприменимо. Прогрессивным представляется уже само признание актуальности изучения, кроме классической европейской, «всевозможных других систем — фольклорных, региональных, системы европейской средневековой музыки» (Мазель, 1978, с. 134). От признания реальной множественности музыкальных систем и конкретно ритмических систем сделаны шаги к изучению общей типологии музыкальной ритмики (см. кн.: Холопова В. Н. Музыкальный ритм. — М., 1980, ряд статей М. Г. Харлапа). Подняты проблемы типологии ритмики в творчестве композиторов XX века, исторической типологии ритмики русской профессиональной музыки (Холопова, 1971, 1983). Но по отношению к ритмике народной песни, бесконечно многообразной в своих проявлениях, осложненной изначальным союзом с поэтическим словом, подобных

обобщающих трудов пока нет<sup>62</sup>. Теоретически признаваемые принципы типологии ритмики здесь еще не нашли достаточно последовательного применения. Так, нетактовая природа ритма народной песни, глубоко вскрытая еще П. П. Сокальским на русском и украинском материале, и сегодня обычно описывается сквозь призму устоявшихся общепринятых понятий акцентно-тактовой системы. Именно с такой точки зрения нетактовый ритм народной песни представляется просто «свободным», никак не дифференцированным в отличие от «строгой» организации в музыке классического европейского типа<sup>63</sup>. Противопоставление «регулярности» (как проявления той же «строгой» ритмической/организации) и «нерегулярности» (то есть свободы от этой организации) лежит в основе классификации типов ритмики и в работах В. Н. Холоповой, выдвинувшей в отечественном музыкознании как один из наиболее авторитетных специалистов по теории музыкального ритма. По ее классификации, «в самом крупном делении типов ритмики два: 1) тип регулярной ритмики, в котором регулярность преобладает, а нерегулярность занимает подчиненное положение; 2) тип нерегулярной ритмики...» (Холопова, 1974а, с. 231). Таким образом, ритмика, не подчиняющаяся законам акцентно-тактовой системы, определяется негативным путем, через отрицание: нестрогая (свободная), нерегулярная. Уже в таких определениях заложено нескрываемо неравное отношение к ним. Если «регулярность абсолютна», то «нерегулярность» относительна, поскольку она выступает как отклонение от регулярности...» (Холопова, 1974а, с. 232).

Тем не менее в признании реальности различных музыкально-ритмических систем, достаточно новом для нашего музыковедения, содержится призыв не только к расширению круга изучаемых объектов, но и к поискам новых методологических подходов к непознанным явлениям. Представляется уместным вспомнить классическое положение материалистической диалектики, что метод познания есть в известной мере аналог предмета познания<sup>64</sup>. В области изучения музыкального ритма, указывает В. Н. Холопова, также до сих пор «проблемой проблем остается нахождение методов анализа...» (ПМР, 1978, с. 6). Это в первую очередь касается анализа ритмики народной песни в разных культурах. Отсутствие методологической ясности служит причиной живучести порой диаметрально противоположных взглядов на ритмику в структуре народного музыкального мышления. Одни авторы полагают, что «в музыкальных культурах разных народов боль-

<sup>62</sup> В современной русской музыкальной фольклористике можно указать статью А. А. Банина (М., 1982) в качестве попытки дать представление о «генеральных ритмо-синтаксических типах», то есть типах музыкально-поэтических ритмики русских народных песен.

<sup>63</sup> «Русская протяжная песня, былинный речитатив, древние культовые напевы, многие мелодические образования речитативного и импровизационного характера в различных стилях и жанрах не имеют такого рода (строгой.— М. К.) метрической организации. Их метрика называется свободной» (Мазель, 1979, с. 103).

<sup>64</sup> Ф. Энгельс писал: «...диалектика... представляет аналог и тем самым метод объяснения для происходящих в природе процессов развития...» (Маркс К., Энгельс Ф. //Собр. соч.— 2-е изд.— Т. 20. С. 367).



ше черт сходства в ритмике и гораздо меньше черт сходства и, следовательно, гораздо больше различия — в мелодике» (Беляев, 1971, с. 123). Другие придерживаются точки зрения, что «даже при значительном сходстве ладово-мелодического строения, песни разных народов больше всего различаются своим ритмом» (Земцовский, 1967, с. 140). Довольно распространенным является представление о большой древности и устойчивости ритмической организации народной музыки по сравнению с звуковысотной, ладоинтонационной (например, см.: Квитка, 1971, с. 194; Гошовский, 1971, с. 20; Харлап, 1972, с. 227; Алексеев, 1976, с. 24). Однако, опираясь на положения того же К. В. Квитки, И. И. Земцовский находит возможным поставить вопрос об ином подходе к диалектике ритма и интонации в народной музыке (Земцовский, 1980).

Многие современные исследователи указывают на изначальный синкретизм фольклора, то есть на нерасчлененность трех временных начал — музыки, поэзии и хореографии, как на универсальный ключ к пониманию сложных явлений ритмики народной песни. Представляется целесообразным уточнить сферу действия понятия о синкретизме при изучении вопросов ритма, а также рассмотреть формообразующие возможности самой музыки, ибо на определенной стадии развития она способна выступать вполне независимо от других временных искусств.

При обсуждении вопроса о синкретизме устной музыкально-поэтической традиции можно наблюдать подмену тезиса о единстве музыкального и поэтического начал тезисом о подчиненности музыкального формообразования немusическим детерминантам. Прежде всего здесь следует говорить о неточности словоупотребления «синкретизм» по отношению к фольклору в целом на современной стадии его существования. В науке установилось понимание синкретизма как жанро-родо-видовой нерасчлененности, характеризующей первоначальное неразвитое состояние первобытного искусства. (Следующий момент синкретизма — нерасчлененность художественной и прикладной функций искусства — представляется не столь существенным для нашего вопроса.) Понятно, что фольклор на современной стадии не тождествен первобытному искусству, хотя сохраняет с ним общие черты. (См. Каган, 1972, с. 195 и далее.) В устном творчестве многих народов музыка давно уже перешагнула стадию первоначальной неразвитости и имеет определившуюся системную организацию интонации, лада, формы, многоголосия, ритмики. Музыка-песня уже вобрала в себя те структурные опоры, которые могли ей дать иные искусства (если она нуждалась в этом), и выработала свою систему временной организации. Поэтому представляется бесспорным утверждение, что «на протяжении исторически обозримых периодов времени в быту всех известных нам народов мира поэзия, музыка и танец выступают всегда как самостоятельно, друг от друга независимые взаимно оппозиционные структуры, образующие на своих пересечениях разнообразные формы попарной или троичной взаимной координации...» (Гиппиус, 1980, с. 30). Хочется обратить внимание на то, что речь идет о к о о р д и н а ц и и, а не субординации времен-

ных структур. Задачей исследователя музыкальной ритмики являются прежде всего поиски системной организованности самой музыки.

С этой позиции становится видной и вторая неточность употребления понятия о синкретизме в фольклористике. Синкретическим единством временных искусств нередко именуется представление о зависимости музыкального формообразования от немusical факторов. Многие авторы утверждают это в откровенной форме. Например: «Музыкальная ритмика... привнесена извне теми искусствами, которые музыка первоначально обслуживала», «мелодика... существовала вначале в метроритмическом отношении „за чужой счет“» (Елатов, 1966, с. 22, 32). Или: «В случаях одновременного создания текста и мелодии песни ведущая роль принадлежит стихотворным закономерностям, определяющим и ритмическую сторону мелодии...» (Соломонова, 1978, с. 29). На этом основании существующие сегодня виды песенной ритмики увязываются, по терминологии, введенной В. И. Елатовым, либо с «речевой динамикой» (то есть ритмикой слова или стиха), либо с «двигательной динамикой» (то есть моторным ритмом телодвижений). Такая терминология получила распространение<sup>65</sup>, что свидетельствует о ее созвучности взглядам исследователей. Любопытно, что при таком подходе вопрос о собственно музыкальных основах ритма или (если экстраполировать упомянутую терминологию) о «музыкальной динамике» песни не поднимается. Здесь уместно вспомнить слова И. И. Земцовского, сказанные им по другому поводу, но подходящие и в нашем случае: «Для них глубинное — это не музыка, а то, что за нею скрыто, что будто бы всегда лежит в основе создания народной музыки, а именно — ритм и структура песенного стиха, слогонот, танца и т. п. ...Они пытаются определить, чем порождается мелодика без изучения мелодики как таковой» (Земцовский, 1980б, с. 187—188). В результате, с теоретической стороны допускается смешение стадий первобытного и современного состояний народной музыки. Музыковедение же выносит проблемы временной организации музыки за пределы своей компетенции. Такую позицию (и зеркально-обратную в филологии) критиковал как бесперспективную еще тридцать лет тому назад М. П. Штокмар. Касаясь как стиховедения, так и музыковедения, он писал, что представители этих отраслей знания, «сталкиваясь с методологическими затруднениями, привыкают выносить их за пределы своей науки и ожидать решающего слова от „противной стороны“» (Штокмар, 1952, с. 9)<sup>66</sup>. Но в этом представлении скрыто и чисто логическое противоречие. Если считать ритмическую организацию музыки привнесённой извне, то, наряду с посылкой об исходном синкретизме, здесь подразумевается и отсутствие единства (а тем более

<sup>65</sup> Например, в работах, опубликованных в последнее время: Тампере, 1980, с. 169; Стоянов, 1980, с. 10.

<sup>66</sup> Ссылки музыковедов на решающую роль речевого начала уже приводились. Вот пример аналогичной симметричной позиции у филолога: «Комплексное изучение народной песни, в которой неразрывно связаны текст и напев, выходит за пределы филологии и становится уделом музыковедения, точнее, музыкальной фольклористики» (Померанцева Э. В. О русском фольклоре.— М., 1977. С. 29).

нерасчлененности) временных искусств: когда музыка еще не имела самостоятельных внутренних опор для образования своей временной структуры, поэзия и танец уже обладали таковыми, якобы раньше музыки пройдя стадию первоначального становления. Другими словами, отрицается их синкретическая нерасчлененность как раз на той стадии, когда музыка еще не вычленилась из исходного единства. Основанием для этого, возможно, служит представление о музыке как «беспочвенном» порождении человеческого духа, не имеющем собственных природных временных опор, «младшем из искусств», рожденном не нуждой, а роскошью, как считал еще Демокрит (Золтаи, 1977, с. 16). Ведь из трех временных искусств лишь музыка не имеет внешнехудожественной «параллели», в отличие от поэзии, опирающейся на фонологическую организацию речи, танца — на моторику мускульных усилий.

Но на сегодняшнем материале нетрудно убедиться, что там, где группировка музыкальных длительностей действительно более или менее явно связана с акцентуацией слова — в плачах разных народов (например, из чувашских песен ПНЧ.187, см. пример 60), древних повествовательных песнях (например, некоторых русских былинах, украинских думах), — там нет и четкой автономной организации стиха по слоговой, стопной или строфической структуре. В таких произведениях последовательность акцентов (или долгот гласных), стоп (если они имеются) и строфических форм (однострочных и тирадных) может быть достаточно свободна, точно не повторяется.

60.

Ах, тур - тур - тур, мән - ма вил - се вырт - рән - ши

сү - рет - тән - ччө вёт сын - па пёр - ле, ах, сү - рет - тән - ччө...

Ах, тур - тур - тур - тур - тур,

Мән - ле шә - тә - ка кёр - се вырт - рән...

Ритм стиха таких песен вне интонирования распадается<sup>67</sup>, и, следовательно, он не способен подарить музыке временных опор.

<sup>67</sup> Кропотливые исследования способны, конечно, найти и в таких формах свои закономерности стохастического характера; хотя однажды уже было замечено, что при допущении неповторяемости ритмических группировок «любая проза, в том числе и газетная, может быть интерпретирована как стихи» (Жирмунский, 1974, с. 674).

Это — пример подлинного, дожившего до сего дня синкретизма, когда стих и музыкальная интонация могут существовать только совместно.

Третий момент, позволяющий неточно употреблять понятие о синкретизме, связан со смешением уровней художественно организованного материала и внехудожественных явлений. Детерминантами ритмической структуры музыки считаются не только структура поэтической строки, но и фонология речи (то есть акцент в слове, долгота гласных в языке), не только структура танцевального движения как явления хореографии, но и ритм мускульных усилий, шага и т. п. Но если в разных национальных культурах обратиться к развитым песенным формам с четкой слоговой и строфической структурой, то именно в них ритм мелодии обычно легко преодолевает фонологический уровень словесного текста — не зависит ни от акцентуации слов, ни от долготности гласных. Например, систематическое несовпадение долготной, а также акцентной структур стиха и устойчивой, повторяющейся, четкой организованной ритмически мелодии типично для традиционных чувашских песен. И это нельзя рассматривать как нарушение их единства или как «важнейшее противоречие песенной ритмики», по утверждению В. И. Елатова (1966, с. 36). Это лишь следствие закономерного отсутствия поверхностных прямых связей между фонологическим уровнем речи и песней как явлением музыкально-поэтического искусства на высокой стадии развития. Имеется немало свидетельств о подобных явлениях и в других национальных культурах<sup>68</sup>. Кроме того, независимость мелодии от слова простирается до возможного бестекстового пения, существующего в развитых устойчивых формах, например, в марийской и чувашской песенных традициях.

Все это приводит нас к выводу, что мелодия песни, действительно координируясь со стихом (на уровне поэтической ритмики с определенным числом слогов в стопах-ячейках, определенным числом таких ячеек, определенным местоположением словоразделов-цезур), тем не менее опирается на свою собственную музыкальную ритмическую структуру. Точно так же можно привести примеры музыки, традиционно исполняемой вместе с движением, но не совпадающей с ним по ритму. Это описывалось исследователями разных культур, в частности эстонской, например, в свадебных песнях острова Кихну или некоторых повествовательных (качельных) песнях (см.: Кыйва, 1973, с. 62; Рюйтел, 1977, с. 100 и 108, а также: Тампере, 1964, с. 44.) Аналогичные несовпадения нередки и в чувашских хороводных песнях, независимо от равномерной поступи участников хоровода, сохраняющих традиционные ритмические формулы. То есть «двигательная

<sup>68</sup> Представляет интерес с этой точки зрения статья У. Липпуса «К вопросу о взаимодействии речевой и музыкальной интонаций в родной народно-песенной традиции» (1980). После тщательных акустических измерений в ней сделан вывод, что в эстонских песнях долготные отношения между гласными при пении уравниваются, и «было бы бессмысленно слишком строго ограничивать использование коротких слогов в ударной позиции стиха» (с. 164). Корреляция между фонетической интенсивностью просодии речи и высотой интонирования также не обнаруживается (с. 167 и 161).

динамика» также может быть несущественной для музыкального ритма. Надо добавить, что отождествление танцевального начала только с равномерным моторным движением есть большое упрощение. У разных народов на той или иной стадии развития танцы могут иметь различные формы временной организации. Известно, например, что в ряде древних культур, где преобладали традиции ритмики количественного типа, значение танца для ритмики было «обусловлено не столько моторной, сколько пластической его природой, обращенной к зрению» (Жарлап, 1978а, с. 659). Вопросы же координации танцевальных движений и мелодики на уровне более высоком, нежели мускульная моторика, еще подлежат исследованию.

Большинство исследователей выделяет в народной музыке два типа ритмики: *giusto*—*parlando-rubato*, регулярный и нерегулярный, песенный и речитативный, формульный и импровизационный, строгий и свободный. При этом строгий, песенный (и т. п.) тип определяется по признакам:

а) акцентности (группировка единиц движения по их положению в такте — сильные, относительно сильные, слабые);

б) многоплановой регулярности, то есть единовременной пульсации единиц разных планов — долей такта, их объединений, тактов. Попытки учитывать долготные соотношения тонов обычно не имеют последовательного характера. Нерегулярный, свободный (и т. п.) тип ритмики определяется на фоне этого, как уже было сказано, негативно: по той или иной степени отсутствия этих признаков. Отсюда понятно, что собственно музыкальной в этой классификации можно считать только ритмику акцентно-тактовую (регулярную, песенную). Однако многие культуры дают основание утверждать, что музыкальная мысль может разворачиваться во времени и иным способом. Самостоятельным организующим началом в музыке может служить количественный принцип соотношения длительностей тонов вне связи с акцентом. Признанию самостоятельности музыкальной количественной ритмики мешает абсолютизация акцента, о которой говорилось выше. Если же акцент не существует для ритма, то корни ритма ищутся вне музыки. Как показывает ряд исследований, количественный принцип обнаруживается в более или менее развитом виде вне прямой связи со стихом в русской былине, молдавской дойне, белорусских, чувашских, татарских, эстонских, казахских песнях.

Таким образом, следует расширить представление о формообразующих возможностях самой музыки. Наиболее общим признаком музыкальной природы ритмики должна служить точная повторяемость временной структуры мелодики при смене поэтических строф или форм танцевальных движений, что указывает на независимость музыкального ритма от внешних факторов. В плане поисков собственно музыкальных начал в ритмической структуре народной песни следует обращать особое внимание на факты систематического несовпадения словесной фонетической акцентуации или двигательного «фона» песен с музыкальным ритмом.

С этой точки зрения можно выделить по меньшей мере четыре типа ритмики в народной музыке.

Речитативный тип — наиболее отвечающий понятию о синкретизме слова и музыкальной интонации. Но здесь ритм как музыкальный, так и поэтический, еще не откристаллизовался, устоявшихся, точно повторяющихся структур нет ни в стихе, ни в мелодии. Ритмические группировки имеют приблизительный, варьирующийся характер, зависимый от изменяющегося числа слогов, расположения словесных ударений во фразах-строках. Строфика речитативного типа имеет однострочную или тирадную форму. Такие свойства указывают на подчиненность музыкальной интонации фонологическому уровню речи (структура фраз-строк) и сюжетосложению (строфика). Регулярная единица отсчета для речитативного типа ритмики представляется необязательной, хотя часто она имеется. Примеры уже назывались — это плачи и некоторые виды эпических песен.

Собственно музыкальными можно считать два типа ритма:

а) к в а н т и т а т и в н ы й, основанный на соотношениях долготы длительностей, организованных в периодически точно повторяющиеся ритмические группы, фразы-предложения, строфы. Обязательным условием квантитативного типа ритмики является одноплановая регулярность единицы отсчета (хронос протос), позволяющая сравнивать долготы тонов мелодии. Речевой ритм (акцентуация или долготность слогов) для музыкальной ритмики квантитативного типа может быть безразличным, хотя число слогов сохраняет свое значение в структуре стоп и фраз-стихов. Взаимосоответствие слоговой, затем строфической структур стиха и мелодических фраз и строф можно интерпретировать как координацию самостоятельных структур. При этом структура песенного стиха внутри квантитативного типа ритмики может быть различной — метрической или неметрической, как, например, в чувашской песенной традиции — силлабическая форма «анатри» и музыкально-силлабическая «такмак».

б) а к ц е н т н о - т а к т о в ы й тип. Основные признаки этого ритма перечислены выше (строгий, песенный и т. д. ритм).

Ряд формул квантитативного типа ритмики (с многопланово-регулярной структурой  $2222+2222\dots$   $224/44+224/44\dots$   $224+224\dots$  и т. д.) практически может совпадать с ритмическими рисунками акцентно-тактового типа. Но здесь следует учитывать весь комплекс признаков. В акцентно-тактовом ритме, как и речитативном, совпадают акцентные структуры слова и напева, но уже на высокой ступени организации мелодии по сильным и слабым долям и стиха по акцентным стопам. Здесь уместно говорить не столько о синкретизме, сколько о синтетичности единства стиха и мелодии (как это было предложено Ф. А. Рубцовым, 1973, с. 108). Этот тип ритма свойствен в основном новому слою песен со стихом литературного силлабо-тонического типа, а также плясовым четкой «квадратной» структуры.

Разные типы ритмики могут сочетаться друг с другом. Так, в русской былине наряду с признаками речитативного типа отмечены и элементы квантитативности. Выше уже обращалось внимание на то, что в музыке азербайджанских и узбекских народных лирических песен можно видеть сочетание квантитативного типа ритмики (отражающего долготную структуру стиха) и двух-, трехплановой регулярности

акцентно-тактового типа (поддерживаемой главным образом традиционными усулями в инструментальном сопровождении). Чувашская ритмика на фоне этих примеров выглядит как чистое выражение квантитативного принципа в музыке (при отсутствии его проявлений в стихе).

Наименее разработан в теории вопрос о ритмическом типе, названном в отечественной музыкальной энциклопедии и н т о н а ц и о н н ы м, «характерным для многих фольклорных форм... григорианского хора, знаменного распева и т. д.» (Харлап, 1978а, с. 659). Основная область его распространения в фольклоре — лирическая песня так называемой протяжной формы, встречающейся не во всех культурах (в частности, в традиционной чувашской ее нет<sup>69</sup>). В ритмике интонационного типа мелодическое начало не подчиняется речевым закономерностям, она, по сравнению с квантитативным или акцентно-тактовым типом, более свободна в своей временной структуре. Этот тип ритмики, по-видимому, является промежуточным между речитативным и музыкальным. Независимость интонационного типа ритмики от словесных детерминант подчеркивают исследователи, указывая на чисто музыкальную природу ритма внутрислоговых распевов или мелодического орнамента. П. Ф. Стоянов прямо называет это «процессом десинкретизации» в русской протяжной песне и молдавской дойне (Стоянов, 1980, с. 93).

Таким образом, типологическая классификация музыкальной ритмики народной песни возможна только при уточнении границ применения понятия о синкретизме временных искусств. Формы взаимодействия музыкальной и внемузыкальных временных структур многообразны и различны на разных стадиях развития народного искусства и в разных национальных культурах. Задача конкретного исследования этих форм для многих культур остается актуальной. Мы попытались решить ее на примере чувашской народной песни. Дальнейшее накопление знаний в этом направлении позволит дополнить, уточнить и развить выстраиваемую здесь лишь в первом приближении схему ритмической типологии народной музыки. Создание же в будущем широкой типологической картины народной музыкальной ритмики многое прояснит в конкретных культурах и их связях друг с другом.

Один из вопросов, побудивший нас предпринять путешествие в мир чувашской ритмики, стоял так: возможна ли ритмическая классификация чувашской народной песни? Ответ ясен — да, возможна. Причем ответ этот основывается не только на опубликованных указателях метров «такмак» и «анатри». Строго говоря, это лишь относительно

<sup>69</sup> Некоторые признаки протяжной формы и интонационного типа ритмики встречаются в народных песнях чувашей, проживающих в Ульяновской, Саратовской, отчасти Куйбышевской областях (примеры опубликованы в сборнике ПНЧ, кн. 2, раздел «Песни средневолжских анатри»). Их стилевые исполнительские и структурные особенности ощутимо восходят к влияниям местной русской (возможно, и мордовской) народно-песенной традиции. Следует добавить также, что и примеры речитативного типа в чувашской народной песне (в плачах) носят следы инонациональных влияний. Эти примеры подтверждают, что для собственно чувашской традиции исконным является все-таки только квантитативный тип ритмики.

полные «номенклатурные» перечни, доказывающие существование самой системы определенного типа. Думается, не каждая культура может представить столь податливый в указанном отношении материал в такой полноте. Поскольку классификация есть разделение совокупности предметов на классы по определенным признакам, собственно классификацией чувашской ритмики следует считать предложенное в заключении данной книги распределение песен по типам их ритмической организации. В традиционном чувашском материале преобладают песни с квантитативным типом организации. В частности, к этому классу принадлежат включенные в наши указатели песни. Есть также достаточно много примеров песен акцентно-тактового типа. Сравнительно малым числом примеров представлен интонационный тип. И, наконец, имеются единичные примеры речитативного типа.



## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ

- Абезгауз, 1970 — Абезгауз М. Об одной ритмической фигуре//Сов. музыка. 1970. № 2. С. 90—93.
- Аберт, 1937 — Аберт Г. История древнегреческой музыки//Музыкальная культура древнего мира.— Л., 1937. С. 110—132.
- Агарков, 1970 — Агарков О. Об адекватности восприятия музыкального метра//Музыкальное искусство и наука.— М., 1970. Вып. 1. С. 95—135.
- Айзенштадт, 1979 — Айзенштадт А. Музыкально-фольклорные связи обских угров//Сов. музыка. 1979. № 9. С. 104—108.
- Алексеев, 1976 — Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада.— М., 1976.
- Альмеева, 1986 — Альмеева Н. Ю. Песенная культура татар-кряшен; жанровая система и многоголосие. Канд. дис.— Л., 1986.
- Амонов, 1981 — Амонов Р. О поэтической основе шашмакома//Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент, 1981. С. 56—61.
- Андреев, 1975 — Андреев (Урхи) Н. А. Иранско-чувашские этнокультурные и языковые параллели//Чувашский язык и литература: Труды ЧНИИ.— Чебоксары, 1975. Вып. 59. С. 91—113.
- Аравин, 1973 — Аравин П. В. Ритмическая организация казахского мелоса//Музыказнание.— Алма-Ата, 1973. Вып. 6. С. 22—39.
- Аристотель, 1984 — Аристотель. Поэтика//Аристотель. Соч. В 4 т.— М., 1984. Т. 4. С. 645—680.
- Асафьев, 1947 — Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: Интонация.— М.; Л., 1947.
- Ахметьянов, 1978 — Ахметьянов Р. Г. Сравнительное исследование татарского и чувашского языков: Фонетика и лексика.— М., 1978.
- Ашмарин, 1902 — Ашмарин Н. И. Болгары и чуваша.— Казань, 1902.
- Байгаскина, 1973 — Байгаскина А. Эволюция стихотворных размеров и логика развития музыкальной формы казахской народной песни//Проблемы музыкального фольклора народов СССР.— М., 1973. С. 126—146.
- Банин, 1978 — Банин А. А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики//Музыкальная фольклористика.— М., 1978. Вып. 2. С. 117—157.
- Банин, 1982 — Банин А. А. К изучению русского народно-песенного стиха//Фольклор: Поэтика и традиция.— М., 1982. С. 94—139.
- Банин, 1983 — Банин А. А. О принципах моделирования обобщенного слогового ритма: Вопросы методики и методологии//Памяти К. Квитки.— М., 1983. С. 165—179.
- Беляев, 1928 — Беляев В. М. Туркменская музыка//Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка.— М., 1928. С. 3—100.
- Беляев, 1971 — Беляев В. М. О музыкальном фольклоре и древней письменности.— М., 1971.
- Беляева-Экземплярская, 1974 — Беляева-Экземплярская С. Заметки о

- психологии восприятия времени в музыке//Проблемы музыкального мышления.— М., 1974. С. 303—329.
- Бируни, 1963 — Бируни Абурейхан. Избр. произведения: Индия.— Ташкент, 1963. Т. II.
- Булич, 1884 — Булич С. Новая теория ритмики//Русский филологический вестник.— Варшава, 1884. Т. XI. С. 269—315.
- БХИ, 1983 — Башкорт халык ыжады. Ёырзар һәм кәйзәр/Төзөүсе Р. Сөләймәнов (Башкирское народное творчество. Песни и наигрыши /Сост. Р. Сулейманов).— Эфе, 1983.
- Бюхер, 1923 — Бюхер К. Работа и ритм.— М., 1923.
- Васильева, 1979 — Васильева Е. Композиция одностроичных эпических напевов по собранию А. Д. Григорьева//Проблемы музыкальной науки.— М., 1979. Вып. 4. С. 145—163.
- Васильева, 1980 — Васильева Е. В. Композиция напевов северно-русских былин. Автореф. канд. дис.— Л., 1980.
- Вдовина, 1970 — Вдовина И. Юрә—чун усси (Песня — радость души. 50 песен из репертуара Ираиды Вдовиной).— Шупашкар, 1970.
- Вдовина, 1985 — Вдовина И. Ираида Вдовина юрлакан чаваш халәх юррисем/А. А. Осипов пухса хатәренлә. (Чувашские народные песни, напетые И. Вдовиной/Сост. А. А. Осипов).— Шупашкар, 1985.
- Викар, б. г.— Викар Ласло. О связях венгерской народной музыки с музыкой некоторых родственных народов Советского Союза (по материалам фонограммархива АН СССР). Перевод статьи находится в библиотеке Комиссии музыкаведения и фольклора СК РСФСР, инв. № 670.
- Викар, 1971 — Vikár L. Cheremis folksongs by László Vikár and Gábor Bereczki.— Budapest, 1971.
- Викар, 1979 — Vikár L. Chuvash folksongs by László Vikár and Gábor Bereczki.— Budapest, 1979.
- Виноградов, 1976 — Виноградов В. С. Индийская рага.— М., 1976.
- Виноградов, 1982 — Виноградов В. С. Классические традиции иранской музыки.— М., 1982.
- Владыкина-Бачинская, 1976 — Владыкина-Бачинская Н. М. Музыкальный стиль русских хороводных песен.— М., 1976.
- Волков, 1974 — Волков Г. Н. Этнопедагогика.— Чебоксары, 1974.
- Вульфийус, 1979 — Вульфийус П. А. Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы/Вст. ст., сост. и коммент. П. А. Вульфийуса.— М., 1979.
- Вызго, Рашидова, 1969 — Вызго Т., Рашидова Д. Музыкально-теоретическое наследие великих среднеазиатских мыслителей//Вопросы музыкальной культуры Узбекистана.— Ташкент, 1969. Вып. 2. С. 162—183.
- Гиппиус, 1957 — Гиппиус Е. В. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева//Балакирев М. Русские народные песни.— М., 1957. С. 191—347.
- Гиппиус, 1980 — Гиппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий//Актуальные проблемы современной фольклористики.— Л., 1980. С. 23—36.
- Гиппиус, Эвальд, 1941 — Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. К изучению поэтического и музыкального стиля удмуртской народной песни//Записки Удмуртского НИИ истории, языка, литературы и фольклора при СНК Удмуртской АССР: Вопросы языка, литературы и фольклора.— Ижевск, 1941. Вып. 10. С. 61—88.
- Гордлевский, 1909 — Гордлевский В. Из наблюдений над турецкой песней//Этнографическое обозрение. 1909. № 4. С. 60—126.
- Гошовский, 1971 — Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян.— М., 1971.
- Гринцер, 1974 — Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос.— М., 1974.
- Грубер, 1941 — Грубер Р. И. История музыкальной культуры.— М.; Л., 1941. Т. I. Ч. 1. Ч. 2.
- Дева, 1980 — Дева Б. Чайтанья. Индийская музыка.— М., 1980.
- Денисов, 1969 — Денисов П. В. Этнокультурные параллели дунайских болгар и чувашей.— Чебоксары, 1969.
- Денисов, 1888 — Денисов Я. Основания метрики у древних греков и римлян.— М., 1888.

- Джами, 1960 — Дж а м и Абдурахман. Трактат о музыке.— Ташкент, 1960.
- Джани-заде, 1981 — Д ж а н и - з а д е Т. Проблемы мугамной импровизации//Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность.— Ташкент, 1981. С. 56—61.
- Джафар, 1968 — Д ж а ф а р А. Теоретические основы аруза и азербайджанский аруз (в сравнении с арабским, персидским, таджикским, турецким и узбекским арузами). Автореф. докт. дис.— Баку, 1968.
- Добровольский, Коргузалов, 1981 — Д о б р о в о л ь с к и й Б. М., К о р г у з а л о в В. В. Музыкальные особенности русского эпоса//Былины: Русский музыкальный эпос.— М., 1981. С. 23—33.
- Дубянский, 1972 — Д у б я н с к и й А. М. Некоторые черты тамильской метрики//Классическая литература Востока.— М., 1972. С. 80—85.
- Дюшалиев, 1982 — Д ю ш а л и е в К. Киргизская народная песня.— М., 1982.
- Егоров, 1953 — Е г о р о в В. Г. К вопросу о происхождении чуваш и их языка//Записки ЧНИИ.— Чебоксары, 1953. Вып. 7. С. 64—91.
- Егоров, 1954 — Е г о р о в В. Г. Краткий очерк грамматики чувашского языка//Чăвашла-вырăсла словарь (Чувашско-русский словарь).— 2-мѣш изд.— Шупашкар, 1954. С. 299—320.
- Егоров, 1971 — Е г о р о в В. Г. Современный чувашский литературный язык в сравнительно-историческом освещении.— 2-е изд.— Чебоксары, 1971.
- Егорова, 1988 — Е г о р о в а О. К. Национальное и современное в творчестве композиторов Поволжья//Традиционное и современное в музыке народов Поволжья.— Йошкар-Ола, 1988. С. 5—13.
- Елатов, 1966 — Е л а т о в В. И. Ритмические основы белорусской народной музыки.— Минск, 1966.
- Елатов, 1974 — Е л а т о в В. И. По следам одного ритма.— Минск, 1974.
- Еолян, 1977 — Е о л я н И. Очерки арабской музыки.— М., 1977.
- Ефимов, 1888 — Е ф и м о в Н. Чувашские песни с переводом их на русский язык и их напевы или мелодии в нотах.— Казань, 1888 (рукопись, хранится в отделе рукописей и редких книг научной библиотеки Казанского гос. ун-та).
- Жирмунский, 1974 — Ж и р м у н с к и й В. М. Тюркский героический эпос.— Л., 1974.
- Жирмунский, 1975 — Ж и р м у н с к и й В. М. Теория стиха.— Л., 1975.
- Закс, 1937 — З а к с К. Музыкально-теоретические воззрения и инструменты древних греков//Музыкальная культура древнего мира.— Л., 1937. С. 133—154.
- Закс, 1953 — S a c h s C. Rhythm and tempo: A study in music history. By Curt Sachs.— New York, 1953.
- Захрабов, 1975 — З а х р а б о в Р. Арузные метры в азербайджанских теснифах//Проблемы музыкальной науки.— М., 1975. Вып. 3. С. 455—466.
- Земцовский, 1967 — З е м ц о в с к и й И. И. Русская протяжная песня.— Л., 1967.
- Земцовский, 1980а — З е м ц о в с к и й И. И. Ценность методологических открытий//Сов. музыка. 1980. № 3. С. 108—111.
- Земцовский, 1980б — З е м ц о в с к и й И. И. Б. В. Асафьев и методологические основы интонационного анализа народной музыки//Критика и музыковедение.— Л., 1980. Вып. 2.
- Золотов, 1928 — З о л о т о в Н. Я. Краткий очерк народной поэзии чуваш.— Чебоксары, 1928.
- Золтаи, 1977 — З о л т а и Д. Этос и аффект.— М., 1977.
- Иванов, 1957 — И в а н о в Н. И. О чувашском народном стихосложении.— Чебоксары, 1957.
- Иванов, 1977 — И в а н о в Н. И. Чăваш сăвви (Чувашский стих).— Шупашкар, 1977.
- Илюхин, 1957 — И л ю х и н Ю. А. Чувашская АССР//Музыкальная культура автономных республик РСФСР.— М., 1957. С. 293—328.
- Илюхин, 1961 — И л ю х и н Ю. А. Музыкальная культура Чувашии.— Чебоксары, 1961.
- Илюхин, 1978 — И л ю х и н Ю. А. Композиторы Советской Чувашии.— Чебоксары, 1978.
- История Чувашской АССР, 1983 — И с т о р и я Ч у в а ш с к о й А С С Р.— 2-е изд.— Чебоксары, 1983. Т. 1.
- Исхакова-Вамба, 1978 — И с х а к о в а - В а м б а Р. А. О некоторых связях народной музыки казанских татар с арабской культурой//Музыкальная фольклористика.— М., 1978. Вып. 2. С. 298—314.

- Исхакова-Вамба, 1981 — Исхакова-Вамба Р. Татарские народные песни.— М., 1981.
- Йăвашкел юррисем, 1979 — Йăвашкел юррисем/Яков Задоров пухса хатёрленё (Песни села Йавашкино/Сост. Я. Задоров).— Шупашкар, 1979.
- Каган, 1972 — Каган М. С. Морфология искусства.— Л., 1972.
- Кароматов, 1972 — Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка.— Ташкент, 1972.
- Кауфман, 1971 — Кауфман Н. Чувашская и болгарская народная музыка//Чувашское искусство.— Чебоксары, 1971. Вып. 1. С. 122—144.
- Каховский, 1965 — Каховский В. Ф. Происхождение чувашского народа.— Чебоксары, 1965.
- Квитка. 1971, 1973 — Квитка К. В. Избранные труды. В 2 т.— М., 1971. Т. 1; 1973. Т. II.
- Кодай, 1961 — Кодай З. Венгерская народная музыка.— Будапешт, 1961.
- Кодай, 1982 — Кодай З. Избр. статьи.— М., 1982.
- Комиссаров, 1911 — Комиссаров Г. Чуваши казанского Заволжья//ИОИАИЭ.— Казань, 1911. Вып. 5. С. 311—432.
- Кон, 1961 — Кон Ю. Ближайшие задачи в области изучения узбекской музыки//Вопросы музыкальной культуры Узбекистана.— Ташкент, 1961. С. 130—142.
- Кондратьев, 1975 — Кондратьев М. Метроритмическое строение чувашских народных песен, записанных от Гаврилы Федорова//Чувашское искусство.— Чебоксары, 1975. Вып. 4. С. 3—62.
- Кондратьев, 1976а — Кондратьев М. Метроритмическое строение чувашских народных песен//Сов. музыка. 1976. № 3. С. 115—117.
- Кондратьев, 1976б — Кондратьев М. К вопросу о типологии чувашской народной музыки//Чувашское искусство. Труды ЧНИИ.— Чебоксары, 1976. Вып. 70. С. 53—73.
- Кондратьев, 1977 — Кондратьев М. Многослоговой стих низовых чувашей в его взаимодействии с музыкальной формой//О чувашском искусстве. Труды ЧНИИ.— Чебоксары, 1977. Вып. 75. С. 3—37.
- Кондратьев, 1982 — Кондратьев М. О ритмической системе чувашской народной песни//Вопросы истории и теории чувашского искусства.— Чебоксары, 1982. С. 88—111.
- Кондратьев, 1983а — Кондратьев М. К вопросу о временной организации чувашских народных песен//Памяти К. Квитки.— М., 1983. С. 179—184.
- Кондратьев, 1983б — Кондратьев М. К проблеме типологии ритма//Сов. музыка. 1983. № 7. С. 89—94.
- Кондратьев, 1985 — Кондратьев М. О ритмической системе чувашской народной песни: Статья вторая//Чувашское народное творчество.— Чебоксары, 1985. С. 19—40.
- Коргузалов, 1966 — Коргузалов В. В. Структуры сказительской речи в русском эпосе//Русский фольклор.— М.; Л., 1966. Вып. 10. С. 127—148.
- Корш, 1901 — Корш Ф. Е. Очерк персидского стихосложения.— М., 1901.
- Корш, 1907а — Корш Ф. Замечания к элементарному учебнику музыкальной ритмики Ю. Н. Мельгунова//Материалы по музыкальному ритмике. Труды музыкально-этнографической комиссии.— М., 1907. Вып. 1. С. 89—102.
- Корш, 1907б — Корш Ф. Основное время в ритмике.— Там же. С. 103—124.
- Корш, 1909 — Корш Ф. Древнейший народный стих турецких племен//Записки Восточного отделения РГО.— Спб., 1909. Т. XIX. Ч. 2—3.
- Крачковский, 1956 — Крачковский И. Ю. Избр. соч.— М.; Л., 1956. Т. II.
- Куделин, 1978 — Куделин А. А. Формульные словосочетания в «Сират Антар»//Памятники книжного эпоса.— М., 1978. С. 84—105.
- Кузнецов, 1940а — Кузнецов К. А. Арабская музыка//Очерки по истории и теории музыки.— Л., 1940. Вып. 2. С. 265—280.
- Кузнецов, 1940б — Кузнецов К. А. Древние основы испанской музыкальной культуры//Очерки по истории и теории музыки.— Л., 1940. Вып. 2. С. 223—264.
- Кузнецов, 1953 — Кузнецов К. А. Музыка (раздел в статье «Индия»)//БСЭ.— 2-е изд.— М., 1953. Т. 18. С. 92—93.
- Кульшетов, 1971 — Кульшетов Д. Вүрзым муро аршаш (Песни Уржумских мари).— Йошкар-Ола, 1971.
- Кульшетов, 1982 — Кульшетов Д. М. Ритмоорганизация в марийских народных

- песнях//Вопросы марийского фольклора и искусства.— Йошкар-Ола, 1982. Вып. 3. С. 79—89.
- Куперен, 1973 — Куперен Ф. Искусство игры на клавесине.— М., 1973.
- Курбатов, 1973 — Курбатов Х. Р. Метрика «аруз» в татарском стихосложении//Сов. тюркология. 1973. № 6. С. 83—90.
- Кыйва, 1973 — Кыйва О. О способах исполнения эстонских рунических песен. Свадьба острова Кихну//Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статьи и материалы.— М., 1973, с. 53—65.
- Лакс, 1940 — Lach R. Gesänge russischer Kriegsgefangener aufgenommen von Robert Lach.— Wien; Leipzig, 1940. Bd I (Finnisch-ugrische Völker). 4. Abteilung (Tschuwasschische Gesänge). (Рус. пер. предисл. имеется в НА НИИ ЯЛИЭ, отд. VIII, ед. хр. 217.)
- Левицкая, 1978 — Левицкая Л. С. Чувашский язык//БСЭ.— 3-е изд.— М., 1978. Т. 29. С. 245.
- Липпус, 1980 — Липпус У. К вопросу о взаимодействии речевой и музыкальной интонаций в родной народно-песенной традиции//Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними музыкальными культурами.— Таллинн, 1980. С. 159—168.
- Лосев, 1979 — Лосев А. Ф. История античной эстетики: Ранний эллинизм.— М., 1979.
- LSURL, 1970 — Leegajused. Suome-ugri rahvaste laule (Избранные песни финно-угорских народов)/Koostanud U. Kolk, R. Ritsing, A. Valmet.— Tallinn, 1970.
- Мазель, 1960, 1979 — Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений.— М., 1960; 2-е изд.— М., 1979.
- Мазель, 1978 — Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики.— М., 1978.
- Мазель, Цуккерман, 1967 — Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Строение музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм.— М., 1967.
- Максимов, 1924 — Максимов С. М. Чăваш кĕввисем (Чувашские мелодии).— М., 1924.
- Максимов, 1932 — Максимов С. М. Песни верховых чуваш.— Чебоксары, 1932.
- Максимов, 1934 — Максимов С. М. 146 песен, записанных от Гаврилы Федорова С. Максимовым, Ф. Павловым, В. Воробьевым и Т. Парамоновым.— Чебоксары, 1934. С. 3—16 (предисл. к сб.).
- Максимов, 1964 — Максимов С. М. Чувашские народные песни.— М., 1964.
- Мельгунов, 1907 — Мельгунов Ю. Н. Элементарный учебник музыкальной ритмики//Материалы по музыкальной ритмике. Труды музыкально-этнографической комиссии.— М., 1907. Вып. 1. Т. III. С. 1—80.
- МКМ, 1951 — Марий калык мура (Марийские народные песни).— М.; Л., 1951.
- Мошков, 1893 — Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края: Мелодии чувашских песен//ИОАИЭ при Казанском ун-те.— Казань, 1893. Вып. 1—4. Т. XI. С. 31—64, 167—182, 261—276, 369—376.
- МЭСБ, 1967 — Музыкальная эстетика стран Востока.— М., 1967.
- Неттль, 1956 — Nettl Bruno. Music in primitive culture.— Cambridge, 1956.
- Неф, 1938 — Неф К. История западноевропейской музыки.— М., 1938.
- Нигмедзянов, 1970 — Нигмедзянов М. Татарские народные песни.— М., 1970.
- Нигмедзянов, 1976 — Нигмедзянов М. Татарские народные песни.— Казань, 1976.
- Нигмедзянов, 1982 — Нигмедзянов М. Народные песни волжских татар: Исследование.— М., 1982.
- Никольский, 1920 — Никольский Н. В. Конспект по истории народной музыки у народностей Поволжья.— Казань, 1920.
- Никонов, 1973 — Никонов В. А. Стих и язык//Проблемы восточного стихосложения.— М., 1973. С. 4—15.
- Осипов, 1982 — Осипов А. А. К вопросу о диалектологии чувашской народной песни//Вопросы истории и теории чувашского искусства.— Чебоксары, 1982. С. 112—125.
- Павлов, 1971 — Павлов Ф. П. Собр. соч. В 2 т.— Чебоксары, 1971. Т. II.
- Пазухин, 1912 — Пазухин П. В. Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним.— Симбирск, 1912.

- Плутарх, 1922 — Плутарх о музыке.— Пг., 1922.
- ПМР, 1978 — Проблемы музыкального ритма: Сб. статей.— М., 1978.
- ПНЧ, 1981, 1982 — Песни низовых чувашей/Сост. М. Г. Кондратьев.— Чебоксары, 1981. Кн. 1; 1982. Кн. 2.
- Попова, 1977 — Попова Т. В. Основы русской народной музыки.— М., 1977.
- Прюньер, 1937 — Прюньер А. Новая история музыки.— М., 1937.
- Резеда, 1971 — Reseda. 96 csángomagyar népdal. Közreadja Domokos Pál Péter.— Budapest, 1971.
- Родионов, 1979а — Родионов В. Г. Чувашское стихосложение и пути его развития. Автореф. канд. дис.— М., 1979.
- Родионов, 1979б — Родионов В. Г. Некоторые теоретические вопросы тюркского стихосложения//Филологические науки.— М., 1979. С. 23—28.
- Родионов, 1982 — Родионов В. Г. К вопросу о генезисе чувашского фольклорного стиха//Сов. тюркология. 1982. № 5. С. 28—33.
- Ройтерштейн, 1972 — Ройтерштейн М. Народная песня и ее запись//Сов. музыка. 1972. № 11. С. 121—125.
- Романов, 1928 — Романов Н. Р. Халāх юррисен техникипе формисем (Техника и формы народных песен).— Сунтал, 1928. № 7. 16—19.
- Рубцов, 1973 — Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору.— М.; Л., 1973.
- Рюйтел, 1977 — Рюйтел И. Опорная система и закономерности варьирования мобильных элементов как структурные признаки типологии народных напевов//Проблемы таксономии эстонских рунических мелодий.— Таллинн, 1977. С. 80—117.
- Сапонов, 1978 — Сапонов М. А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо//Проблемы музыкального ритма.— 1978. С. 7—47.
- Семенов, 1946 — Семенов А. А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиш Али (XVII век).— Ташкент, 1946.
- Серов, 1950 — Серов А. Н. Избранные статьи.— М.; Л., 1950. Т. 1.
- Синявер, 1958 — Синявер Л. Музыка Индии.— М., 1958.
- Скворцов, 1980 — Скворцов М. И. К проблеме изучения иранского фонда чувашской лексики//Проблемы исторической лексикологии чувашского языка. Труды ЧНИИ.— Чебоксары, 1980. Вып. 97. С. 117—126.
- Смирнов, 1951 — Смирнов К. Песни восточных мари.— Йошкар-Ола, 1951.
- Смирнов, 1955 — Смирнов К. Песни луговых мари.— Йошкар-Ола, 1955.
- Сокальский, 1888 — Сокальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом.— Харьков, 1888.
- Соломонова, 1971а — Соломонова Т. Е. К вопросу отражения музыкального ритма в трактатах среднеазиатских ученых//Вопросы музыкознания.— Ташкент, 1971. Вып. 2. С. 145—159.
- Соломонова, 1971б — Соломонова Т. Е. Вопросы ритма в узбекском песенном фольклоре. Канд. дис.— Ташкент, 1971 (Отдел рукописей ГБЛ).
- Соломонова, 1978 — Соломонова Т. Е. Вопросы ритма в узбекском песенном наследии.— Ташкент, 1978.
- Стариков, 1964 — Стариков А. А. Аль-Бируни о метрике индусов//Проблемы теории литературы и эстетики в странах Востока.— М., 1964. С. 304—318.
- Стеблева, 1970 — Стеблева И. В. Извлечения из трактата Бабура по стихосложению (арузу)//Письменные памятники Востока: Историко-филологические исследования. Ежегодник.— М., 1970. С. 166—171.
- Стоянов, 1980 — Стоянов П. Ф. Ритмика молдавской дойны.— Кишинев, 1980.
- Стоянов, 1985 — Стоянов П. Ф. Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма.— Кишинев, 1985.
- Тавлай, 1983 — Тавлай Г. В. Взаимосвязи стиха и напева в белорусской раннетрадиционной песне (на примере купальских песен). Автореф. канд. дис.— Киев, 1983.
- Тамбурист Арутин, 1968 — Тамбурист Арутин. Руководство по восточной музыке.— Ереван, 1968.
- Тампере, 1956—1965 — Тампере Н. Eesti rahvalaule viisidega.— Tallinn, 1956, 1958, 1960, 1964, 1965. I—V.
- Тампере, 1980 — Тампере Х. Мелодии старинных (рунических) народных песен.— Таллинн, 1980. С. 166—178 (раздел в колл. труде «Эстонский фольклор»).
- Тампере, 1983 — Тампере Х. Эстонская народная песня.— Л., 1983.

- Теплов, 1961 — Теплов Б. М. Проблемы индивидуальных различий.— М., 1961.
- Тимофеев, 1976 — Тимофеев Л. И. Основы теории литературы.— 5-е изд.— М., 1976.
- Трофимов, 1976 — Трофимов А. А. Космогонические представления древних чувашей и отражение их в орнаменте вышивки//Чувашское искусство. Труды ЧНИИ.— Чебоксары, 1976. Вып. 70. С. 3—52.
- Трофимов, 1977 — Трофимов А. А. Орнамент чувашской народной вышивки: Вопросы теории и истории.— Чебоксары, 1977.
- Трофимов, 1979 — Трофимов А. А. Антропоморфизация модели мира и народный женский костюм чувашей//Актуальные вопросы истории и теории чувашского искусства. Труды ЧНИИ.— Чебоксары, 1979. Вып. 90.
- Тюлин, 1966 — Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии.— 3-е изд.— М., 1966.
- УНП, 1976 — Удмуртские народные песни/Сост. А. Н. Голубкова, П. К. Поздеев.— Ижевск, 1976.
- Файзи, 1971 — Файзи Ж. Халык жәүһәрләре (Жемчужины народные).— Казан, 1971.
- Федоров, 1969 — Федоров Г. Чувашские народные песни; 620 песен и мелодий, записанных от Гаврила Федорова/Сост. Ю. А. Илюхин.— Чебоксары, 1969.
- Федотов, 1980 — Федотов М. Р. Чувашский язык в семье алтайских языков/Под ред. Н. А. Баскакова.— Чебоксары, 1980.
- Фраендова, 1981 — Фраендова Е. М. Усуль//Музыкальная энциклопедия.— М., 1981. Т. 5. С. 742—747.
- Фрейденберг, 1948 — Фрейденберг О. М. К вопросу о происхождении греческой метрики//Ученые записки ЛГУ им. А. А. Жданова (Серия филологических наук).— Л., 1948. Вып. 13. № 90. С. 290—320.
- Фролкин, 1983 — Фролкин В. Некоторые вопросы исполнительской практики испанского клавиризма эпохи Ренессанса//Музыкальное исполнительство.— М., 1983. Вып. 11. С. 219—242.
- FSE, 1956 — Folk songs of Europe.— London, 1956.
- Хамраев, 1963 — Хамраев М. К. Основы тюркского стихосложения.— Алма-Ата, 1963.
- Харлап, 1966а — Харлап М. Г. О стихе.— М., 1966.
- Харлап, 1966б — Харлап М. Г. Квантитативное стихосложение//Краткая литературная энциклопедия.— М., 1966. Т. III. С. 467—470.
- Харлап, 1971 — Харлап М. Г. Ритмика Бетховена//Бетховен.— М., 1971. Вып. 1. С. 370—421.
- Харлап, 1972 — Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки//Ранние формы искусства.— М., 1972. С. 221—273.
- Харлап, 1976 — Харлап М. Г. Метр//Музыкальная энциклопедия.— М., 1976. Т. 3. С. 567—573.
- Харлап, 1978а — Харлап М. Г. Ритм//Музыкальная энциклопедия.— М., 1978. Т. 4. С. 657—664.
- Харлап, 1978б — Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики//Проблемы музыкального ритма.— М., 1978. С. 48—104.
- Холопов, 1965 — Холопова Ю. О творчестве и теории Мессиана//Сов. музыка. 1965. № 10. С. 123—128.
- Холопова, 1964 — Холопова В. Н. Внимание ритму!//Сов. музыка 1964. № 7. С. 16—21;
- Холопова, 1966 — Холопова В. Н. Ритм и форма//Сов. музыка. 1966. № 3. С. 26—31.
- Холопова, 1971 — Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века.— М., 1971.
- Холопова, 1974а — Холопова В. Н. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении//Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.— Л., 1974. С. 229—238.
- Холопова, 1974б — Холопова В. Н. О природе неквадратности//О музыке: Проблемы анализа.— М., 1974. С. 73—106.
- Холопова, 1978 — Холопова В. Н. К вопросу о специфике русского музыкального ритма//Проблемы музыкального ритма.— М., 1978. С. 164—228.
- Холопова, 1980 — Холопова В. Н. Музыкальный ритм.— М., 1980.
- Холопова, 1983 — Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика.— М., 1983.

- Чуваши, 1956, 1970 — Чуваши: Этнографическое исследование.— Чебоксары, 1956. Ч. 1; 1970. Ч. 2.
- Чугунов, 1980 — Чугунов Ю. Гармония в джазе.— М., 1980.
- Чуракова, 1980 — Чуракова Р. Традиционные обрядовые песни южных удмуртов// Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами.— Таллинн, 1980. С. 214—230.
- Чуракова, 1987 — Чуракова Р. А. О взаимосвязи песенных жанров (по песням деревень Аравазь-Пельга и Старый Кармыж)//XVII Всесоюзная финно-угорская конференция.— Устинов, 1987. II (Тезисы докладов). С. 285—286.
- Шишаков, 1935 — Шишаков А. О тактовой черте//Сов. музыка. 1935. № 7—8. С. 78—79.
- Шишмарев, 1965 — Шишмарев В. Ф. Новые течения в средневековой монодии// Шишмарев В. Ф. Избр. статьи: Французская литература.— М.; Л., 1965. С. 315—327.
- Штокмар, 1952 — Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения.— М., 1952.
- Эль-Саид, 1970 — Эль-Саид Мохаммед Авад Хавас. Современная арабская народная песня.— М., 1970.
- Яковлев, 1977 — Яковлев П. Я. К истории изучения ударения в чувашском языке// Вопросы истории и грамматики чувашского языка. Труды ЧНИИ ЯЛИЭ.— Чебоксары, 1977. Вып. 74. С. 84—97.



## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ ИСТОЧНИКОВ НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

- М.24 — Максимов С. М. Чăваш кĕввисем.— М., 1924.  
М.24а — Тот же сборник, раздел «Шкул пайĕ» («Школьный»).  
М.32 — Максимов С. М. Песни верховых чуваш.— Чебоксары, 1932.  
М.64 — Максимов С. М. Чувашские народные песни.— М., 1964.  
Ф.69 — Чувашские народные песни: 620 песен и мелодий, записанных от Гаврила Федорова.— Чебоксары, 1969.  
В.70 — Вдовина И. Г. Юрă-чун усси.— Шупашкар, 1970.  
П.71 — Павлов Ф. П. Собр. соч.— Чебоксары, 1971, Т. 2.  
В.79 — Викар Л. и Березки Г. Чувашские народные песни.— Будапешт, 1979 (на англ. яз.).  
ЙЮ.79 — Йăвашкел юррисем.— Шупашкар, 1979.  
ПНЧ — Песни низовых чувашей.— Чебоксары, 1981. Кн. 1; 1982. Кн. 2.  
В. 85 — Ираида Вдовина юрлакан чăваш халăх юррисем.— Шупашкар, 1985.

## SUMMARY

There are two fundamental principles of musical intonation temporal arrangement standing out in the theory of music: qualitative (accent-timed, tonic, divisive) and quantitative (metric, time-rhythmic, additive). The traditional European musicology quite often neglects the quantitative type rhythm considering it gone into the past irretrievably. M. G. Harlap, a musical rhythm investigator, gave a formula which reads that many centuries ago "on separating itself from poetry, music lost all those metric segmentations... Vocal music exists in New Time but there is nothing similar to antique (i. e. quantitative.— M. K.) rhythm in it". The specific features of quantitative rhythm are mentioned but in the works dedicated to the music of the cultures that use a r u z metrics (those speaking the Arabic, Iranian and some Turkic languages).

Chuvash folksong as a non-European variation of music rhythm provides rich and gratifying material for investigation. The Chuvash people is one of the ancient nations in the Volga region, that migrated there from the East more than a thousand years ago. Archaic features have been preserved in its myths, heathen creeds (the traces of Zoroastrian religion are quite distinct), its language (which belongs to the Bulgarian branch of the Turkic group of the Altai languages family), its clothes ornamental designs (its embroidery is widely known well beyond the borders of the Chuvash land), its folk music, which has been relatively well-preserved in folk life up to the present day. The Chuvash folklore music system has a high degree organization. The musical intonation genre relations (and semantic via them) are still stable today. Rhythmic-intonational patterns of wedding songs, recruit songs, round dance songs and some other types of traditional songs are characterized by great vitality and functional definiteness under modern conditions. Musical and poetical forms are as stable, thereby one can readily determine the spreading area of this or that song.

The present book is the result of the author's collecting and studying Chuvash musical folklore within a period of many years. The problem of the Chuvash music rhythm systemic organization has been raised in it for the first time (it was earlier denied by some scholars). The book presents a typological definition of the musical rhythm organization of Chuvash folksongs, viewed as a quantitative system. The properties that make it akin to

the well-studied classic quantitative systems (Old Indian, antique, Arabic aruz), as well as those distinguishing it from the systems in question are described. These and other preliminary facts exceeding the limits of the Chuvash folksong rhythm theory per se are given in the preface.

The two initial chapters review the matter in general. Chapter One "*The musical rhythm theory and quantitateness*" reviews the existing conceptions of the quantitative rhythm theory in their application to music and to folksong in particular. Chapter Two "*Deviating from general laws of music*" (an expression by F. P. Pavlov, an ethnomusicologist, concerning Chuvash folksong rhythm) gives an account of investigators' viewpoints on Chuvash folksong rhythm that attracted investigators' attention by its specific "*unevenness*" and steady recurrence of its forms back in XIX century.

The aim of the third chapter "*An elementary rhythmic group (cell) of Chuvash folksong as a quantitative foot*" is to detect and to logically describe the basic elements of the Chuvash folk song rhythmic structure at the level of the smallest units. This chapter appears to be the central one in the book, since it reveals the internal relations of rhythmic structure which allows one to give a typological definition of the whole system. For instance the frequently repeated forms of twosyllabic footcell as well as their variations — monosyllabic, three- and foursyllabic — are tabulated here.

Chapter Four "*The quantitative meters of Chuvash folksong*" presents the laws of the rhythmic feet-cells organization into larger units, i. e. in meters which are equal to lines and stanzas. The fact of such steadily repeated meters in Chuvash folk song is another important argument for the quantitative nature of its rhythm. The rhythmic patterns detailed indices of the basic Chuvash folksong types ("akmak" consisting of four cells, "anatri" consisting of five cells) were earlier published by the author. They are to be found in the Works on Study of Art of the Chuvash Research Institute. These indices can serve as a substantial supplement to the book, as they illustrate the variety of rhythmic combinations in Chuvash quantitative meters (over 150 types of rhythmic patterns). The problem of genre and semantic relations is being raised in this chapter. Furthermore, the steady usage of long cells in the meters of the most ancient ritual songs is stated.

Chapter Five "*Other affinities to the quantitative systems and the peculiarities of the Chuvash system*" considers the complex of requirements that are traditionally thought essential for the genesis and development of the quantitative type rhythm. In general the Chuvash musical and poetical tradition meets these requirements. However, the Chuvash folk versification of nowadays considered apart from the musical intonation has no features of the quantitative type metrics. In the meantime the säväsär songs (which present a special verseless tradition of conventional songs performance, when asemantic syllables are sung) reproduce to the full extent the quantitative structures of the conventional verse-songs. This leads to the conclusion that the present-day Chuvash quantitative rhythm has a musical, not a poetical or syncretical musical-and-poetical nature, despite its original musical-and-poetical syncretism essential in the past. This is its major peculiarity which accounts for the obscurity of Chuvash rhythm and other similar phenomena from the point of view of the quantitative conception.

Chapter Six "*Accent and time in Chuvash folksong*" is dedicated to the problem of quantitateness and accentuation interaction in the organization of Chuvash folksong rhythm. The sample analysis leads to the conclusion that there may be two "rows" of temporal organization in the performance of Chuvash folksong, one being formed over the other. The first one is quantitative (basic, fundamental, law-governed), the other one is "quasitimed" (accentual, regular, depending on a singer's individual manner of performance). The latter is unimportant, it disappears each time the quantitative metric pattern contradicts it. Detection of the two "rows" of the rhythm organization gives us an opportunity to work out flexible enough methods of the Chuvash folk melody notation, which permit to represent its rhythmic-intonational complexity.

The final section of the book sums up the basic conclusions of the investigation and poses new problems. For instance the Chuvash material provides the methodology of rhythm analysis which one can readily use and see a similar structure of feet and cells in folksongs of the Chuvash people neighbours — the Mari people, the Volga Tatar people, the Bashkir people, the Udmurt people. This fact seems to testify to both typological and genetic kinship of the rhythmic systems in the music of the above mentioned peoples. They have inherited to a certain extent the Volga Bulgaria cultural traditions of IX—XIII centuries. Separate features of the quantitative type rhythm similar to Chuvash are traced in archaic layers of song heritage of other Asian and European nations. Examples from Netherlandish, Russian, Hungarian, Azerbaijan, Uzbek, Estonian songs testify to it.

An attempt to determine the place of Chuvash rhythm in the general typology of rhythmic systems gives rise to criticism of the two type rhythm division, which is widespread in ethnomusicology, namely, *parlando* — *rubato* (regular — irregular, strict — flexible, etc). It seems necessary to single out the quantitative rhythm as quite an independent type of temporal organization which is current in some cultures of nowadays.

## О Г Л А В Л Е Н И Е

<i>Предисловие</i> . . . . .	3
<b>Глава 1. ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ КВАНТИТАТИВНОЙ РИТМИКИ В МУЗЫКОВЕДЕНИИ</b>	
1.1. Квантитативность и квалитативность (Общие понятия теории ритма) . . . . .	13
1.2. Существует ли квантитативность в музыке? . . . . .	15
1.3. Фольклористы о квантитативности (Роль долготности в ритме народной музыки) . . . . .	18
<b>Глава 2. «ОТСТУПАЮЩАЯ ОТ ОБЩИХ ЗАКОНОВ МУЗЫКИ» (Исследователи о ритмике чувашских народных песен)</b> . . . . .	22
2.1. «Прокрустово ложе» (Первая точка зрения) . . . . .	23
2.2. «Метаболический» (смешанный) ритм (Вторая точка зрения) . . . . .	32
<b>Глава 3. РИТМИЧЕСКАЯ ЯЧЕЙКА ЧУВАШСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ КАК КВАНТИТАТИВНАЯ СТОПА</b>	
3.1. Низшие элементы ритмики чувашских народных песен . . . . .	39
3.2. Ритмические ячейки (стопы) . . . . .	43
3.3. Ритмический каданс . . . . .	53
3.4. Внутрислоговые и слоговые вариации ритмических ячеек . . . . .	56
3.5. Особенности двухвременной ячейки . . . . .	62
<b>Глава 4. КВАНТИТАТИВНЫЕ МЕТРЫ ЧУВАШСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ</b> . . . . .	68
4.1. Метры в объеме фразы-стиха . . . . .	69
4.2. Жанрово-семантические связи метров . . . . .	76
<b>Глава 5. ДРУГИЕ СООТВЕТСТВИЯ С КВАНТИТАТИВНЫМИ СИСТЕМАМИ И ОСОБЕННОСТИ ЧУВАШСКОЙ РИТМИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ</b> . . . . .	87
5.1. Музыкальность чувашской ритмической системы . . . . .	88
5.2. Квантитативность и понятия акцентно-тактовой ритмики . . . . .	95
<b>Глава 6. АКЦЕНТ И ТАКТ В ЧУВАШСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ</b>	97
6.1. Два ряда временной организации чувашских песен . . . . .	99
6.2. О принципах записи чувашских квантитативных ритмов . . . . .	103
<i>Заключение</i> . . . . .	106
Список сокращений библиографических источников . . . . .	128
Список сокращений источников нотных примеров . . . . .	136
Summary . . . . .	137

**Кондратьев М. Г.**

**К 64 О ритме чувашской народной песни.— М.: Сов. композитор, 1990.— 144 с.**

**ISBN 5—85285—035—7**

В работе музыковеда М. Г. Кондратьева впервые дано определение музыкальной ритмической системы традиционной чувашской народной песни. Автор вводит чувашскую ритмическую систему в круг понятий и категорий, сложившихся в общей теории ритма. Он показывает своеобразие и проблемы народного музыкального искусства одного из народов СССР в контексте мировой культуры.

К  $\frac{5905000000-088}{082(02)-90}$  85-90

**ББК 85.31**

Научное издание

**МИХАИЛ ГРИГОРЬЕВИЧ КОНДРАТЬЕВ**

**О РИТМЕ ЧУВАШСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ**

К проблеме количественности в народной музыке

Редактор Э. Месхишвили.

Художник В. Бобров.

Худож. редактор Г. Христиани.

Техн. редактор Е. Блюменталь.

Корректор А. Пименова.

Н/К

Сдано в набор 07.04.89. Подп. к печ. 11.09.90. Форм. бум. 60x90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетная № 1. Гарнитура таймс. Печать офсетная. Печ. л. 9,0. Усл. печ. л. 9,0.  
Усл. кр.-отт. 10,0. Уч.-изд. л. 9,23. Тираж 2460 экз. Изд. № 8626. Зак. 3495 Цена 70 к.

Издательство „Советский композитор”,  
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12  
Московская типография № 9

ЧПО „Всесоюзная книжная палата” Госкомиздата СССР  
109033, Москва, Ж-33, Волочаевская ул., 40



70 к.

СР

