

lp K 7c2 B74
+ год .
ОРДЕНА «ЗНАК ПОЧЕТА» НАУЧНО-
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ЯЗЫКА,
ЛИТЕРАТУРЫ, ИСТОРИИ И ЭКОНОМИКИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ ЧУВАШСКОЙ АССР

ВОПРОСЫ МАСТЕРСТВА В СОВРЕМЕННОМ ЧУВАШСКОМ ИСКУССТВЕ

К-01337
Чебоксары — 1981

ИССЛЕДОВАНИЕ ВЕНГЕРСКИМИ УЧЕНЫМИ ЧУВАШСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

М. Г. Кондратьев

Вопрос о связях музыкального фольклора венгров и народов Поволжья был поднят еще в 20-х гг. Белой Бартоком и Золтаном Кодаем. Но даже в 1961 г. Кодай считал возможным сохранить в русском переводе своей книги¹ (написана она была в 30-х гг.) мысль, что время глубокого исследования этого вопроса пока не наступило. В общем виде он так определил задачи венгерского этномузыковедения: «Венгрия является сейчас самым пограничным ответвлением той имеющей тысячелетнюю давность великой азиатской музыкальной культуры, которая оставила глубокий след в душах различных народностей, живущих на огромной территории, простирающейся от Китая через Среднюю Азию до Черного моря. И подобно языку, который, несмотря на значительные преобразования, не изменился в своей основе, венгерская народная музыка зиждется еще и сегодня на традициях, принесенных оттуда. В этой музыке пока трудно различить угорские и тюркские элементы. Решение этой задачи ждет того времени, когда мы будем знакомиться с музыкой родственных народов не из случайно обнаруженных, дилетантски сделанных отдельных записей, а из обстоятельных материалов, являющихся результатами исследований, проведенных на месте»².

Эти идеи стали путеводными в исследованиях известного современного этномузыковеда Ласло Викара. Одним из значительнейших его трудов (в соавторстве с лингвистом Габором Берецки) стала книга «Чувашские народные песни», вышедшая в 1979 г. в издательстве Академии наук Венгрии³. Золтан Кодай, учитель Викара, подчеркивал важность изучения именно чу-

¹ Кодай З. Венгерская народная музыка. Перев. Э. Владимировой. Изд-во «Корвина», Будапешт, 1961.

² Указ. изд., с. 60. (Подчеркнуто мной.—М. К.)

³ Chuvash folksongs by László Vikár and Gábor Bereczki. Akadémiai kiadó, Budapest, 1979. 579 p.

вашской культуры (наряду с марийской; сборник марийских песен был издан Викаром и Берецки в 1971 г.). «..Формы венгерской народной музыки, совпадающие с марийским и чувашским материалом,— писал он в своей книге,— являются, по всей вероятности, наследием того влияния древних болгар, которому венгерский язык обязан примерно двумястами заимствованных слов. Они свидетельствуют, что в V—VII веках коренным образом изменился весь образ жизни наших венгерских предков» (с. 61). Таким образом, именно чуваша (единственные сегодня представители болгарской ветви тюркской языковой семьи) оставили след в культуре венгров, с которыми они общались около трех столетий. Позднее, не приняв мусульманства в X веке и избежав кипчакизации в XIII веке, чуваша сумели пронести сквозь перипетии истории свой самобытный язык и культуру. Л. Викар и Г. Берецки много раз приезжали в Советский Союз, чтобы непосредственно на месте познакомиться с фольклором поволжских народов. В частности, в экспедициях 1964, 1966, 1968, 1970, 1974, 1975 гг. ими были осуществлены записи 651 произведения чувашской народной музыки из 48 селений различных районов Чувашии, Татарии, Башкирии — основных мест компактного расселения чувашей.

Из этого материала для публикации было отобрано 350 песен различных жанров: свадебные, рекрутские, гостевые, хороводные, сенокосные, жатвенные, посиделочные, масленичные, поминальные, рождественские, новогодние, пасхальные (инструментальные мелодии в издание не вошли). Копии своих магнитофонных записей, осуществленных в Чувашии, венгерские коллеги любезно оставили в Научно-исследовательском институте языка, литературы, истории и экономики в Чебоксарах.

Судя по этим записям, уже в полевых условиях производился целенаправленный и строгий отбор, вследствие чего практически была исключена запись материала случайного, современного (позднейшая лирика), псевдофольклорного, инонационального. В этом предварительном отборе сыграла роль, конечно, помощь чувашских филологов и музыкантов, сопровождавших Викара и Берецки в их поездках. Но и сами венгерские ученые имели определенную предварительную подготовку к занятиям с чувашским материалом. Так, Л. Викар еще в 50-х гг. изучал записи чувашских песен, хранящиеся в Ленинграде, и в 1957 г. опубликовал труд, основанный на этом материале. По мере работы над своими марийским и чувашским сборниками Викар периодически выступал с сообщениями на конференциях и в печати. Поэтому он с полным правом мог заявить, что «даже в начале мы не были совершенно несведущими в музыкальном материале; а по мере продолжения нам становилось все легче отличить чувашские песни от инонациональных, даже если последние исполнялись по-чувашски» (с. 87). Таким образом, венгерские ученые имели в своем распоряжении достаточно богатый

и доброкачественный материал для исследования и окончательного отбора к публикации.

Важное место в книге отведено исследовательской части. Свыше девяносто страниц большого формата занимает историко-теоретическое введение, еще сто пятьдесят страниц — указатели⁴, комментарии, переводы поэтических текстов. Основная — музыковедческая — часть исследования выполнена Ласло Викаром. Автор разделов о языке, истории и обычаях чувашей, о поэтике публикуемых песен — Габор Берецки. Раздел «Экспериментирование с приборами» (*Experimentation by instrumental measurement*) принадлежит Палу Стано.

Одной из целей книги, как пишут авторы в предисловии, было «выявить главные характеристические черты устной чувашской музыкальной традиции» (с. 7). На этом пути венгерским ученым удалось сделать ряд новых наблюдений и обобщений. Впервые к чувашской песне они применили некоторые особые методы анализа. В частности, в разделе «Музыкальные особенности чувашских народных песен. Мелодические линии» (с. 56—64) применен метод П. Ярдани для анализа типов мелодической структуры фраз. Такой анализ, благодаря наглядным графическим схемам, позволяет в какой-то мере формализовать свойство чувашской мелодики, которое эмпирически ощущается как необыкновенная гибкость, прихотливость, затейливость. Викар делает попытку определить наиболее распространенные типы мелодической линии фраз, но предупреждает читателя, что не претендует на то, чтобы «исчерпать все возможности классификации вышеприведенным перечнем (типов). Кроме отмеченных типов существует много разновидностей форм» (с. 64).

Другой метод анализа, впервые применяемый к чувашской мелодике, связан с употреблением специального аппарата для точного измерения особенностей интонирования. В качестве материала исследования избраны песни, представляющие особое ладовое явление, называемое «южночувашским» ладом. В разделе «Экспериментирование с приборами» подтверждаются прежние слуховые наблюдения⁵, что переменность высоты терции сочетается с устойчивым, чистым интонированием других ступеней лада.

В наибольшей степени оригинальны и самостоятельны наблюдения венгерских ученых над типологическими и диалектоло-

⁴ В них песни тщательно сгруппированы по различным признакам: по числу слогов в первых строчках текста, по составу звуков в мелодиях, по начальным тонам мелодии, по диапазону мелодии, по связям с обычаями и общественными событиями (т. е. по жанрам), по селениям, по возрасту певцов, по алфавитному порядку начальных слов песен на чувашском языке.

⁵ См. об этом в нашей статье «К вопросу о типологии чувашской народной музыки» (В кн.: «Чувашское искусство. Труды ЧНИИ», вып. 70. Чебоксары, 1976, с. 70—72), а также статью «Об одной разновидности ангемитоники в чувашских народных песнях» («Советская музыка», 1979, № 5, с. 82—84).

гическими особенностями песен различных районов. Выводы авторов тем более интересны, что исследований по чувашской музыкальной диалектологии до сих пор не существовало⁶. Правда, авторы допускают некоторую искусственность в подразделении народа на диалектные группы. Они рассматривают три группы: северные чуваша (что соответствует верховой этнографической группе *вирьял*), южные и восточные (вместе входящие в группу низовых чувашей *анатри*, об этом пишут и сами венгерские ученые). За основу в этом подразделении ими принимаются современные административные границы автономных республик, но игнорируется естественная граница — Волга, разделяющая чувашей *анатри* на правобережных и левобережных. Эта граница далеко не совпадает с административной. Кроме того, совершенно не учитывается существование группы так называемых средненизовых чувашей *анат енчи*, обладающих достаточно ясными диалектными особенностями в музыкальном фольклоре, — в книге они смешиваются в основном с северной группой. Нельзя не заметить также, что выделение самостоятельной группы восточных чувашей сделано по аналогии с делением на этнографические группы марийского народа, который был объектом изучения Викара и Бережки ранее. Предки восточных чувашей «отделились от общности *анатри* и отправились, подобно праотцам восточных черемис, искать новую территорию на Востоке», — пишет Викар (с. 36). Очевидно, что история переселения марийцев после присоединения их к России (XVI в.) на новые земли и история освоения чувашами земель, где веками проживали их болгарские предки еще до монгольского нашествия (XIII в.), хотя бы и с учетом вторичной колонизации (после XVI в.), — разные процессы.

Тем не менее, многие типологические наблюдения в основном верно связываются с диалектами чувашской народной музыки. Так, Ласло Викар приходит к выводу, что так называемая квинтово-транспозиционная структура (*the quintile-shift structure*) известна только верховым чувашам. Рассматривая типичные формы музыкальной строфы, Викар определил ряд диалектных особенностей чувашской песни: «двухфразный мелодический тип характеризует музыку восточных, а также чувашей *анатри*» (с. 34); «...большинство трехфразных напевов встречается среди южных и восточных чувашей» (с. 36); «четырефразные напевы «типичны для традиции северной группы» (с. 37); «пятифразный тип напевов «появляется в пограничной зоне между северным и южным диалектами» (т. е. у *анат енчи*! с. 41). Таким образом, обнаруживаются малоизученные закономерности

⁶ Лишь в 1976 г. появилась вышеупомянутая наша статья, затрагивающая эту тему. Поскольку она не была известна венгерским коллегам, вдвойне отрадно констатировать большое число совпадений в наблюдениях, что может свидетельствовать об их истинности и объективности.

формы чувашских песен. На основе этих наблюдений и анализа внутренней структуры фраз Викар делает важные умозаключения. Он пишет: «Согласно нашей гипотезе, одно-, двух- и трехфразные напевы южных и восточных чувашей представляют старый пласт чувашской музыки; они определенно много старше, чем четырехфразные, протяженно-изогнутые (*long-arched*) напевы, типичные для традиции северной группы. Это наблюдение подкрепляется формальными, структурными и тональными особенностями южных и восточных напевов. ...Мы не имеем оснований думать, что более простой вид музыки представляет собой более позднее развитие, сравнимое с северным музыкальным стилем, который более продвинут с точки зрения как материала, так и структуры. Тем не менее мы воздерживаемся от выдвижения идеи, что северный стиль развился из южного...» (с. 37). Истоки же «северного стиля» (т. е. верхового) Викар, выходя за пределы только чувашской культуры, видит в «комбинации финно-угорских и тюркских формообразующих (*tune-building*) элементов: пентатоничность, нисходящая направленность мелодики, квинтовая транспозиция, систематическое повторение, варьирование единой музыкальной мысли и так далее...» (с. 38). Если пентатоничность признается по происхождению тюркской (с. 42), то здесь может логически подразумеваться вывод, что квинтовая транспозиция «северного стиля», которая обща для чувашской, марийской и венгерской культур, является формообразующим элементом финно-угорского происхождения. Таким образом, типологическое (диалектологическое) исследование чувашской музыки позволяет судить о возможных историко-генетических связях тех или иных видов песен или особенностей музыкального языка с различными национальными традициями. Наиболее общий вывод авторов во многом совпадает с данными лингвистических исследований: «Группа вирьял в течение веков связана с черемисами, анатри — с казанскими татарами. Третья крупная языковая семья — славяне — не оставила ощутимых следов в оригинальной монофонии финно-угорской и тюркской музыки» (с. 32).

Важным для теории музыки представляется также основанный на солидном фольклорном материале вывод, что система пентатонических ладов, представленных в чувашских песнях, не перерождается в семиступенную диатонику, что считалось ранее неизбежным представителям теории о пентатонике как «недоразвитой» диатонике. Викар неоднократно высказывает убежденность в том, что архаическая чувашская пентатоника и финно-угорская диатоника представляют собой «два различных музыкальных мира» (с. 45). Точно так же, утверждает он, «несмотря на сосуществование в течение нескольких веков, одноголосная пентатоника не смешалась с диатоническим многоголосием славян» (с. 42). «Пентатоника лежит в сердце чувашских напевов» (с. 42), и «влияние соседящих финно-угорских и

славянского народов не изменило ее существа» (с. 51).

Викару удалось подметить и описать и такое диалектное явление, как «южночувашский» лад, обнаруженный им в двух районах Татарии: Буинском и Тетюшском. Он дает подробное его описание с разных точек зрения в двух разделах своего исследования: «Диалекты и мелодические типы чувашской народной музыки» и «Музыкальные особенности чувашских народных песен. Звукоряды». (Дополнительно это явление рассматривается в разделе, написанном Палом Стано.) Викар верно определяет пентатоническую природу «южночувашского» лада. Однако, имея в руках недостаточный для исследования этого лада материал⁷, он воздерживается от построения целостной теоретической концепции. Единственное, что позволяет себе Викар в поисках связей чувашской и венгерской культур, это указать на сходное явление переменности терции в песнях задунайских венгров (о нем же напоминает и Пал Стано) и сослаться на мнение Кодая, приписывавшего появление большой терции на месте малой «влиянию западной мажорной гаммы» на древнюю пентатонику (с. 47; см. об этом также цит. книгу Кодая, с. 27—28).

Получается, что если допустить предположение о связи «задунайского» и «южночувашского» ладов, то лишается основной предположение Кодая о влиянии мажорного лада (ибо это могло произойти только в сравнительно позднее время). Заметим, однако, что пример Кодая относится к «квинтово-транспозиционному» типу, а в чувашских песнях такого типа никогда не встречается «южночувашский» лад, он локален и свойственен музыке другой этнографической группы народа — правобережных анатри. Таким образом, предположение о связях «южночувашского» и «задунайского» ладов остается гипотезой. Интерпретация же «южночувашского» лада с точки зрения влияния европейского мажора представляется нам лишенной оснований. Отсутствие целостной теоретической концепции приводит на практике к тому, что часть мелодий «южночувашского» лада отнесена к «мажорному» ладу, часть — к «минорному» (хотя неоднократно говорится о высотной нестабильности терции). Поскольку все мелодии в сборнике приведены (по возможности) к общему звукоряду, нелогичным выглядит транспонирование таких напевов в звукоряд $f-as=a-d-c^1-es^1$ (см. № 1—11 и др.), тогда как точно такого же типа напев № 24 определен как «минорный» с опорным тоном $g: g-b=h-c^1-d^1$.

Известно, что классификация материала является стадией исследования и, как таковая, отражает теоретические взгляды автора. Викар пишет: «В данной книге мы отказались от преж-

⁷ Реальная зона распространения «южночувашского» лада значительно шире, чем предполагает Викар (см. с. 33), обнаруживший его только в двух районах.

ней практики чувашских ученых, предпочитая методы, которые обеспечивали эффективность в нашей собственной работе» (с. 88). Конечной целью венгерских ученых является изучение финно-угорских и чувашских музыкальных соответствий. До сих пор были обнаружены лишь некоторые структурно-композиционные связи (пентатоническая ладовая основа, квинтово-транспозиционная структура). Поскольку образно-поэтические или жанровые соответствия пока не изучены (возможно, они и не сохранились или их вообще не было), усилия современных ученых должны быть направлены на углубленное изучение структурных закономерностей музыкальной системы. Очевидно, в связи с этим и при публикации чувашских песен в основу классификации положен именно структурный принцип и полностью отвергнуты любые другие: диалектный (несмотря на большое внимание к диалектологии в исследовании), тематический, жанровый⁸. Все песни разбиты на пять групп: однофразные (one-sectioned), двух-, трех-, четырех-, пятифразные. Как мы могли уже убедиться, в таком распределении материала отчасти (но не абсолютно, конечно) отражаются диалектные особенности публикуемых песен, и в этом, пожалуй, заключено главное достоинство такой классификации. Ее мотивировке, возможно, ощущая некоторую внутреннюю противоречивость, Викар уделяет довольно много места (с. 88—89). Он пишет: «Игнорируя тексты, мы использовали строго музыковедческие критерии в классификации; мы не обращали внимания на обычаи, с которыми многие из мелодий связаны. Мы верим в самоочевидность того, что музыкальный материал может быть систематизирован только на базе основных музыкальных особенностей. Это единственный путь для получения ответов на вопросы, касающиеся существенных характеристик и характеристик, в которых он отличается от других музыкальных традиций» (с. 88).

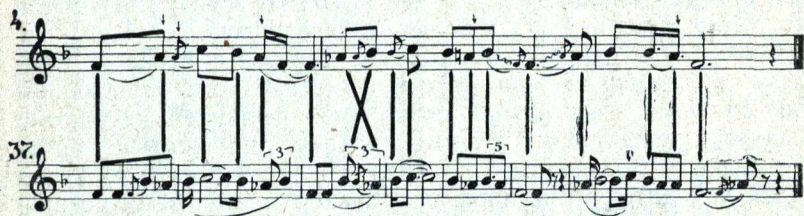
Внутри каждого из пяти разделов мелодии классифицированы также по чисто формальным признакам: по звукоряду (или по финальному тону, поскольку звукоряды песен унифицированы путем транспозиции), по серединным каденциям, и, наконец, напевы, которые начинались с более высокого звука, следуют за теми, которые начинались в более низкого звука.

Подобная методика классификации понятна и, очевидно, приемлема и неизбежна при работе с материалом, утратившим связи со своей изначальной социальной функцией, обрядами, обычаями, диалектами (другими словами, при отрыве народной музыки от породившего ее быта). На такой стадии развития сегодня находится музыкальный фольклор многих западноевропейских народов. Но чувашский фольклор, без сомнения, до

⁸ Заметим, что жанровый принцип классификации не мог быть без затруднений проведен, поскольку из включенных в сборник 350 песен 170 не имеют жанрового определения (см. указатель на с. 566).

сих пор хранит память об этих-связях. Скажем, хороводную песню не поют в гостях, свадебную — на посиделках. Лишь в некоторых районах начинает сказываться процесс отрыва фольклора от быта, забываются целые слои песен. С другой стороны, уровень развития чувашского фольклора достаточно высок, чтобы различить в нем не только традиционную приуроченность той или иной песни, но и музыкально-стилистические особенности традиционных жанров, ибо приуроченность песни накладывает печать на всю ее структуру — формы стиха и мелострофы, типы ладов, интонаций, типы ритмики (заметим: в каждом диалекте обнаруживаются свои традиционные особенности!).

Отказавшись от выявления этих древнейших связей (как нам представляется, важнейших для понимания самих основ культуры), венгерские фольклористы идут противоположным путем — от анализа собственно музыкальной структуры к группировке материала. При этом им удалось сделать верные наблюдения диалектологического характера, послужившие основой для историко-типологических обобщений (о чем говорилось выше). Тем не менее этот путь неизбежно приводит к противоречиям в формально стройной системе, выработанной венгерскими учеными. Так, учитывая свойства самого материала, непоследовательно варианты одного и того же напева, принадлежащего к одному и тому же жанру, помещать в разных местах сборника. Именно это происходит, например, с напевом *хёр йёрри* (песня-плач невесты). Этот напев имел единую каноническую основу, разумеется, варьируемую в достаточной мере индивидуально. В сборник включено 13 его вариантов. Два из них (№ 4 и 5) определены как однофразные, остальные — явно двухфразные. Девять определены как «мажорные» (основной тон *f* в № 4, 5, 16—22), четыре — как «минорные» (основной тон *g* в № 33, 34, 36, 37). Это связано с высотной переменностью терции в некоторых из них, хотя сущность напева остается неизменной во всех названных случаях. Чтобы в этом убедиться, достаточно сопоставить два варианта из опубликованных:



Верхняя строчка— № 4, помещен в разделе однофразных песен, основной тон определен Викаром как *f*, т. е. звукоряд с колеблющейся терцией, но в основе мажорный: *f—a(=as)—b—c¹*. Нижняя строчка—№ 37 из раздела двухфразных песен, основной

тон—g (мы транспонируем его на тон вниз для удобства сравнения), т. е. звукоряд минорный: g—b—c¹—d¹.

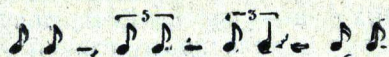
Уже на первой ступени классификации (в определении количества музыкальных фраз — *melodic lines*) допускается множество условностей. Скажем, мелодии со схемой АВВ(1) справедливо определены как трехфразные (см. № 40, 45, 56 и множество других). Это — типичная структура песен чувашей анатри. Но к трехфразным же причислены (и в результате — смешаны с ними) песни структуры АВСВ(1)С(1) (текст же имеет явно пятистрочную схему: ААВСД, ААВСВ и т. п.; см. № 141, 142, 143, 145, 146 и др.). Это произошло вследствие записи таких песен со знаком репризы А||: ВС:||, хотя они чрезвычайно типичны именно как пятифразные для определенной этнографической группы — анат енчи.

Столь же условно отнесение типичных для верховых чувашей восьмифразных песен в разряд четырехфразных. Косвенно оправдывая эту условность, авторы вводят понятие «составных» стихотворных строк (*composite lines*, с. 65)⁹, объединяющих по две обычных. Сам Викар признает, что «в принципе строфы, состоящие из четырех составных строк, могут быть интерпретированы как восьмистрочные...» (с. 66). Несомненно, что и мелодии таких песен (см., например, № 307, 308) восьмифразны, а не четырехфразны. Можно указать также ряд других частных случаев условного определения числа фраз в опубликованных песнях. На других ступенях классификации также обнаруживаются чисто условные моменты. Так, определение звукорядов проведено не везде последовательно (см. выше наше рассуждение о транспозиции песен «южночувашского» лада), и, в частности, местоположение песни № 24 могло бы быть иным. Высота начального тона чувашских напевов также не имеет абсолютной связи с определенной ступенью звукоряда и может варьироваться, чему уже в данном сборнике немало примеров (см. опубликованные варианты к напевам 204, 218, 224 и др.).

Знакомство с копиями фонограмм позволяет по достоинству оценить высокое качество нотирования мелодий опубликованных песен — вещь немаловажная в труде такого рода. Очевидно, что Л. Викар в своей многолетней и обширной практике выработал и рационально использует приемы нотной записи, позволяющие адекватно отразить существенные особенности как мелодии, так и исполнительского стиля. Особенно хочется отметить его стремление точно зафиксировать тонкие нюансы чувашской рит-

⁹ Кстати, говоря о стихосложении, Викар указывает три типа стиха: простые строки, аугментированные и составные. В то же время весьма распространенный низовой силлабический многосложник структуры 7(6)+4||:7(6)+3(4):||, имеющий аналоги у других тюркоязычных народов, совершенно не упоминается. Вместе с тем он является одним из важнейших диалектных признаков низового фольклора, на что указывает хотя бы большое число примеров в сборнике.

мики. Например, удачно найден способ фиксации разнообразных взаимоотношений длительностей внутри двусложных ячеек:



Приведенные четыре отношения в основном отражают типичные случаи, причем используются только музыкальные знаки. Но практика нотирования чувашских мелодий показывает, что в некоторых случаях все же предпочтительнее употребление дополнительных диакритических знаков, введенных еще в 30-е гг. С. М. Максимовым (небольшое укорочение $\cup$, удлинение—). Эти знаки оставляют известную свободу при восприятии глазами переменчивого и иррационального по своей сути (особенно в верховом диалекте) отношения, «намертво» фиксируемого Викаром как точная квинтоль (хотя иногда она парадоксально сочетается с *tempo rubato*). Весьма удобным и экономным представляется способ записи мельчайших вариантов напевов, обусловленный спецификой чувашской мелодики. Обычно при пении в каждом куплете возникают небольшие вариации (порой затрагивающие один-два звука). Выписывать заново всю строфу не представляется целесообразным, предпочтительней оказывается метод «сносок» в той форме, как это мы видим в данном издании.

Чувашским напевам вообще мало свойственна мелизматика. Лишь некоторым видам песен, в частности, в верховом музыкальном диалекте, свойственны небольшие «подъезды» и «спады» голоса до или после тона, определенного по высоте. Эти особенности исполнительского стиля обозначаются в нотациях Викара форшлагами и глиссандо. В других изданиях чувашских песен, основанных на слуховых записях, подобная тщательность фиксации деталей не достигалась (была невозможна). И, тем не менее, вразрез с высокой оценкой качества записей и нотаций, следует отметить, что для изучения народного исполнительского стиля данный сборник представляет в определенном отношении некорректный материал. Дело в том, что все записи производились только от одиночных информаторов; в то время как подавляющее большинство чувашских песен бытует только в коллективном исполнении, особенно такие главнейшие виды песен, как гостевые, хороводные, посиделочные и т. д. При одиночном пении (очень удобном для фольклористов с точки зрения последующей обработки записей) исполнитель попадает в искусственные, в чем-то даже «лабораторные» условия, что может повлиять и на манеру его пения (рождается «манерность»). С другой стороны, такая методика записи привела к тому, что все опубликованные песни одноголосны (и причины этого не оговорены). В то же время в реальном музыкальном быту, при коллективном исполнении песен элементы многоголосия неиз-

бежны — от простейшей гетерофонии (следствие вариативности мелодий, о чем упоминалось выше), иногда — октавного «дискантирования», до развитого двух-трехголосия терцового типа (напр., в жанре *уяв юрри* — весенних хороводных — у чувашей, живущих в Татарии. К слову сказать, в сборник включено всего лишь три примера этого жанра, разумеется, одnogолосные).

Особого упоминания заслуживает работа филолога Габора Берецки, участвовавшего в подготовке песен к изданию. Оригинальные чувашские поэтические тексты, опубликованные в фонетической лингвистической транскрипции (в издание включены также английский и венгерский переводы текстов), отражают особенности их вокализации: скрупулезно учтены все огласовки согласных и выпадения гласных, не встречающиеся в обычной речи. Переданы диалектные фонетические особенности слов. Большой интерес для читателей, не знакомых с историческим прошлым и культурой чувашского народа, представляют небольшие очерки о связях песен с бытом и обычаями, о языке, об истории народа, о некоторых стилистических и поэтических особенностях публикуемых произведений.

Подводя итоги более чем десятилетней работы над книгой, Л. Викар с удовлетворением пишет: «Сегодня мы можем сообщить (boast) о выполнении почти всех наших планов. ...Мы составили исчерпывающую картину современного состояния чувашской музыкальной традиции. Это не значит, что наше собрание включает все чувашские песенные типы. Достижение полноты в этом отношении предполагает более длительный период времени и более широкую работу нескольких собирателей. Тем не менее можно полагать, что наше собрание имеет более широкий горизонт, чем предыдущие публикации» (с. 86).

Говоря так, авторы сборника не преувеличивают значительности своего труда. По своим масштабам это издание уступает лишь одному из существующих изданий чувашских песен¹⁰. Однако по широте охвата музыкальных диалектов всех основных районов расселения чувашей этот сборник пока не имеет себе равных¹¹. В частности, особое внимание венгерские фольклористы обратили на фольклор этнографической группы чувашей анатри (низовых), до сих пор недостаточно представленный в публикациях.

Изучение чувашской народной музыки имеет достаточно продолжительную историю. Авторы новой книги о ней с уважением

¹⁰ Чувашские народные песни. 620 песен и мелодий, записанных от Гавриила Федорова. Чебоксары, 1969. (Сост. Ю. А. Илюхин.)

¹¹ С ним рядом можно поставить только издание: Максимов С. М. Чувашские народные песни. Ред. В. М. Беляев. М., 1964 (320 песен). Однако все песни этого сборника, подготовленного посмертно (С. Максимов скончался в 1951 г.), лишены паспортизации и каких-либо комментариев (кроме общего жанрового определения), что значительно снижает его научную ценность.

отзываются о своих предшественниках — чувашских музыкальных фольклористах: «Последние сто лет собирания чувашской народной музыки 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» (с. 21). Тем не менее потребность в изданиях такого рода велика, и не только для изучения истории и культуры народов Поволжья и пересекших когда-то эту зону венгров. Чувашская культура во многих отношениях загадочна. До сих пор не забыта полемика о принадлежности чувашского языка к финно-угорской или тюркской языковой семье, вновь и вновь поднимается вопрос о болгарском или неболгарском происхождении народа. Внимание исследователей привлекают многочисленные параллели с древними земледельческими культурами Средней Азии и Востока¹².

К сожалению, приходится самокритично констатировать, что высокая оценка результатов работы чувашских фольклористов, данная зарубежными учеными, относится к прошедшим временам. Последние значительные отечественные издания чувашского музыкального фольклора увидели свет в 60-е гг.¹³ Зная реальное положение, наши венгерские коллеги предприняли без преувеличения колоссальные усилия и осуществили это издание. Переводя весь материал на английский язык, авторы имели в виду «сделать богатую чувашскую музыкальную традицию доступной как специалистам, так и широкой читающей публике во всех частях света» (с. 7). Поэтому книга содержит много общих сведений об истории, языке, фольклоре изучаемого народа.

В самом начале книги авторы предупреждают читателя, что «музыкальная традиция какого-либо народа может быть глубоко изучена только исследователями, вышедшими из этого народа. Иностранец при самых лучших намерениях ограничен определенной предвзятостью, каковая может повлиять на его суждения» (с. 7). Справедливость этих слов подтверждается как историей науки, так и самим трудом венгерских ученых. Примером такого влияния «предвзятых» установок на ход мысли авторов служит принятая ими система классификации или принципиальное одногласие всего материала. Однако нельзя не обратить внимания на осторожность авторов в обращении с материалом. В этом отношении данный сборник особенно выигрыша-

¹² См., напр., кн.: Трофимов А. А. Орнамент чувашской народной вышивки. Вопросы теории и истории. Чебоксары, 1977.

¹³ Не будем повторять то, что по этому поводу говорилось в статье, опубликованной на страницах «Советской музыки» № 12 за 1979 г. (с. 20—21). Но добавим, что по планам НИИ ЯЛИЭ при Совете Министров Чувашской АССР готовится издание в нескольких томах. Оно станет наиболее полной антологией чувашского музыкального фольклора.

ет при сравнении его с другим крупным зарубежным изданием чувашского музыкального фольклора, осуществленным в 1940 г. Робертом Лахом в Вене. Теоретические установки этого автора привели к полному искажению ритмической структуры песен, насильно уложенных в прокрустово ложе тактовой системы. В будапештском сборнике подобного не случилось. Напротив, как раз стремление Викара нотировать все детали ритмики вызвали излишне категоричный вывод, что «...чувашские народные песни не могут с уверенностью быть классифицированы согласно ритмическим свойствам» (с. 67). Думается, здесь сыграла свою роль не столько «определенная предвзятость» исследователя, сколько, наоборот, ее отсутствие, точнее, отсутствие четких теоретических представлений об особенностях чувашской ритмики. (Характерно, что и в исследовательской части своей книги Викар ограничивается беглыми замечаниями о метроритмическом строении песен, уделив этому вопросу лишь три с половиной страницы, в том числе и нотные примеры. Проблема ритмической типологии чувашской песни вообще не затронута.) Отсюда и в нотациях иногда наблюдается смешение закономерного и случайного, объективной структуры напева и индивидуальных субъективно-случайных исполнительских деталей, которые выписаны с равным тщанием. Естественен и приведенный выше вывод. Между тем еще С. М. Максимов сумел выявить некоторые наиболее существенные закономерности чувашской ритмики¹⁴. Опыт анализа 620-ти песен из упоминавшегося сборника (1969 г.)¹⁵, очевидно, приоткрывает дальнейшие возможности такой классификации.

Но в конечном счете огромный личный экспедиционный опыт, предварительный отбор материала при записи, благородное стремление к научной точности вкупе с высоким техническим уровнем фонограмм не могли не привести к удовлетворительным результатам, вне зависимости от «предвзятых» установок. Имея большую общую научно-познавательную и художественную ценность, новое будапештское издание чувашских песен представляет собой значительный вклад в музыкальное чувашеведение как с точки зрения новизны материала (все песни публикуются впервые), так и с точки зрения теории и истории чувашского народного музыкального творчества. Авторы рассматривают особенности чувашской музыкальной системы в аспекте ее связей с музыкальными системами финно-угорских народов, в частности, венгров. На этом пути, кроме подтверждения ранее известных положений, им удастся подметить ряд других

¹⁴ См. его статью, предпосланную сборнику: Максимов С. М. Чувашские народные песни. М., 1964. Написана она в начале 30-х гг.

¹⁵ См. нашу статью, опубликованную в кн.: «Чувашское искусство», вып. 4. Чебоксары, 1975, с. 3—62, а также: Метроритмическое строение чувашских народных песен. — «Советская музыка», 1976, № 3, с. 115—117.

соответствий, требующих дальнейшего углубленного изучения. Благодаря широкой эрудированности авторов, их труд представляет также большой интерес с точки зрения музыкального финноугроведения и тюркологии. Таким образом, сделан еще шаг по пути, начертанному учителями современных венгерских фольклористов.

