

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA

DOI 10.24411/2076-4766-2018-10015

З. В. КАЖАРОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

КАБАРДИНСКИЕ ПЕСНИ К ТАНЦАМ

Изучение музыки к танцам является актуальной частью современной науки. С темой нашего исследования соприкасается ряд научных работ о музыке к кабардинским танцам и танцевальной культуре в целом. В монографии А. В. Гучевой «Национальная гармоника в традиционной музыкальной культуре адыгов второй половины XIX – конца XX в.» [3], посвященной распространению национальной гармоники, которая в наши дни является неотъемлемой частью танцевальной культуры, приведены исторические сведения о бытовании гармоники в танцевальном круге, охарактеризованы стилистические различия мужского и женского исполнения наигрышей и программных композиций.

По данным А. В. Гучевой и М. А. Джандар танцы адыгов на протяжении длительного исторического периода выполняли функции, связанные с календарными и родовыми праздниками, важная роль в которых отводилась женщине [2, с. 9; 4, с. 19]. Нормы поведения в танце (в частности, в так называемой «дворянской кафе») были прочно связаны с «уорк хабза» («уэркъ хабзэ») – дворянским этикетом, который распространился во всех социальных слоях адыгского общества.

При всей полноте изученности кабардинского танцевального искусства и танцевальной инструментальной музыки, одним из неразработанных вопросов остается вопрос о вокально-инструментальной форме сопровождения танцев. Этим объясняется актуальность исследования типичной для женского вокально-инструментального исполнительства жанровой разновидности кабардинских песен к танцам. Таким образом, целью статьи явилась характеристика корреляции вокального и инструментального компонентов и их обусловленности формой, ритмом и характером движений танца. Задачи состояли в установлении факторов, благодаря которым происходит

координация вокальной партии и инструментального наигрыша, а также в выявлении особенностей женского исполнительства.

Круговое массовое действо – «джегу» (каб. «джэгу» – «игра», «танцевальный круг, игрище») – вбирает в себя элементы, танцевального искусства и пения. Пространственная организация танцев имеет форму круга, состоящего из участников и зрителей. Главным распорядителем танцев является «хатяко». Среди девушек также есть одна или две распорядительницы – «пшашадэш» (каб. «пшацэдэш», «пшгаштэ хьэтыж1у» – выводящая девушку), которые обязаны регулировать очередность выхода женской половины [1, с. 47].

Со времени распространения гармоники в быту адыгов женщина впервые предстала в качестве исполнителя и заняла центральное положение в танцевальном круге. Как отмечает А. В. Гучева, появление в традиционной адыгской музыкальной культуре гармоники стало фактором дифференциации мужского и женского исполнительства на этом музыкальном инструменте. Исследователь перечисляет некоторые черты женского музицирования, отличающие его от мужского: сидячее положение во время исполнения, плавная сдержанная манера игры без подчеркнутой акцентуации, амплитуда ведения меха в пределах выпрямления левой руки [3, с. 90]. По данным А. В. Гучевой первыми, кто практиковали пение во время игры, были известные гармонистки Блица Иванова и Лякушка Тешева (20-е гг. XX в.). Автор отмечает, что Блица Иванова одна из первых, кто играл и пел одновременно [3, с. 93], совмещая в вокальной партии исполнение основной мелодии и припева «ежью» (в мужском пении исполняющийся солистом и хором).

В наши дни бытуют танцевальные наигрыши на гармонике, основой которых служат песен-

Музыкальная культура Юга России

ные напевы. Чаще всего их исполняют в танцевальном кругу, на семейных праздниках и торжествах, молодежных вечеринках, на празднике окончания полевых работ. По данным наших экспедиционных исследований они являются инструментальным переложением полюбившихся песен 70–80-х гг. XX в.¹ К ним относятся такие песни, как «Сэлэфей» («Салафей»), «Си Вася кышац» («Мой Вася женился»), «Щ1алэр щ1алэ ф1ыц1эу п1эрэ» («Черный ли парень»),

«Согьэджэгу» («Я его заставляю [его] плясать»), «Кьэрэшац и кьэфэ» («Кафа Карашая»), «Ая-й, щыгьэт, щыгьэт» («Ая-й, перестань, перестань») и другие песни.

В песнях к танцам можно выявить общие для всех образцов принципы взаимодействия песенной и инструментальной практики. Солистка исполняет песенный «куплет» («пычыгьу»), после которого звучит основанный на нём инструментальный наигрыш (Пример 1).

Пример 1.

♩ = 120

Со - гьэджэгу со-гьэ-джэгу Уей, мы-гьуэ со - гьэ-джэгу уей

Со - гьэ-джэгу со-гьэ-джэгу Уей, мы-гьуэ со - гьэ-джэгу уей

Ф1ы-щэуслъа-гьурсо-гьэ-джэгу да-хэц1ык1уу согьэджэгу

Уей мы-гьуэ со-гьэ-джэгу уей мы-гьуэ - со - гьэ-джэгу уей!

Ф1ы-щэуслъагьур со-гьэ-джэгу да-хэц1ык1уу согьэджэгу

Уей мы-гьуэсо-гьэ-джэгу уей мы-гьуэ-со - гьэ-джэгу уей!

Согьэджэгу, согьэджэгу
Уей, мыгьуэ согьэджэгу, Уей
Согьэджэгу, согьэджэгу
Уей, мыгьуэ согьэджэгу, Уей
Ф1ыщэу слъагьур согьэджэгу
Дахэ ц1ык1ур согьэджэгу
Уей мыгьуэ согьэджэгу
Уей мыгьуэ согьэджэгу уей!
Ф1ыщэу слъагьур согьэджэгу
Дахэ ц1ык1ур согьэджэгу
Уей мыгьуэ согьэджэгу
Уей мыгьуэ согьэджэгу уей!

Заставляю плясать, заставляю плясать,
Уей, (горе), заставляю плясать, Уей!
Заставляю плясать, заставляю плясать,
Уей, (горе), заставляю плясать, Уей!
Любимого заставляю плясать
Красивого заставляю плясать,
Уей, (горе), заставляю плясать
Уей, (горе), заставляю плясать, Уей!
Любимого заставляю плясать
Красивого заставляю плясать,
Уей, (горе), заставляю плясать
Уей, (горе), заставляю плясать, Уей!

Песенный куплет имеют форму (AA||:BC:||), что не характерно для музыкальной формы танцевального жанра. Нарушение квадратности возникает за счет повторения второй части куплета (BC). Здесь же можно отметить ритмическое варьирование, проявляющееся в смене «анапестической» ритмической формулы равномерным движением.

В песне «Си Вася» (о неразделенной любви) обращают на себя внимание аллитерации последних слогов полустушии, подчеркиваемые ритмическим укрупнением длительности и появлением опорного звука. В инструментальной версии напева этот характерный признак сохраняется. (Пример 2).

Пример 2.

♩ = 120

Щы-ма-хуэр кьэ-саш си Ва - ся кьн - шаш уей

Щы-ма-хуэр кьэ-саш си Ва - ся кьн - шаш уей

Щы-ма-хуэр кьэ-саш си Ва - ся кьт шаш сыт мы-гьуэ сщ1э-жын

уей

Щы-ма-хуэр кьэ-саш си Ва - ся кьт шаш сыт мы-гьуэ сщ1э-жын

уей

Щымахуэр кьэсаш, си Вася кьншаш, Уей.
 Щымахуэр кьэсаш, си Вася кьншаш, Уей.
 Щымахуэр кьэсаш, си Вася кьншаш,
 Сыт мыгьуэ сщ1эжын, Уей!
 Щымахуэр кьэсаш, си Вася кьншаш,
 Сыт мыгьуэ сщ1эжын, Уей!

Зима пришла, Вася женился, Уей!
 Зима пришла, Вася женился, Уей
 Зима пришла, Вася женился,
 Что (же), (горе), я могу сделать, Уей!
 Зима пришла, Вася женился,
 Что (же), (горе), я могу сделать, Уей!

Характерно использование многочисленных огласовок, ассонансных рифм, заключительного взгласа «Уей», наделяемого певцей в соответ-

ствии с содержанием поэтического текста горестной эмоцией, что свидетельствует о близости песни «Си Вася» лирическим и песням-сетованиям.

Щымахуэр кьэсащ, си Вася кьишаш, Уей.
 Щымахуэр кьэсащ, си Вася кьишаш, Уей.
 Щымахуэр кьэсащ, си Вася кьишаш,
 Сыт мыгъуэ сщ1эжын, Уей!
 Щымахуэр кьэсащ, си Вася кьишаш,
 Сыт мыгъуэ сщ1эжын, Уей!

Лирический характер песни находит отражение и сопровождающем танец наигрыше.

В следующих примерах также прослеживаются типичные черты песен данного жанра. «Сэлэфей» («Салафей») (Пример 3); Ая-йяй, щыгъэт, щыгъэт (Ая-йяй, перестань, перестань) (Пример 4).

Пример 3.

♩ = 100

Сэ - лэ - фей ар - кьэ е - мы - фэ Сэ - лэ - фей - ту - тын е - мы фэ

Сэ - лэ - фей дэ - хэ - щэуко - фэ у - кьэ - фэ - ну - ми сэ² хуэ - дэу - кьа - фэ

Сэлэфей аркэ емыфэ
 Сэлэфей тутын емыфэ
 Сэлэфей дэхащэу кьофэ,
 Укьэфэнуми сэ хуэдэу кьафэ

Салафей водку не пьет,
 Салафей сигарету не курит,
 Салафей красиво танцует,
 Если будешь танцевать, танцуй как я.

Пример 4.

♩ = 120

А - я - яй щы - гъэт щы - гъэт а - ды - дыт жы - хуэп - 1эр сыт

А - уэ - уэу кьэп шам и - гъэс фы - уэ слыгъум сы - по - мы - гъэк1

Ая-йяй, щыгъэт, щыгъэт,
 Адыдыд, жыхуэп1эр сыт,
 Ауэуэу, кьэпшамы хэс
 Фыуэ слыгъум сыпомыгъэк1.

Ая-йяй, перестань, перестань,
 Адидид, о чем ты говоришь,
 Ауэуэу, женился – сиди
 Не дай мне расстаться с тем, кого люблю.

Синтез вокального и инструментально-танцевального искусства проявился в творчестве народной исполнительницы Риммы Хабасовны Давыдовой², которая стала сочинять тексты к уже существующим танцевальным гармошечным на-

игрышам. В отличие от рассматриваемых ранее песен, для сочиненной на основе наигрыша характерна квадратность и повторность, пунктирный ритм, так как основой является музыка кафы «Карашаш» («Кьэрэшащ и кьафэ») (Пример 5).

♩ = 98

Зи пшы-нэб-зэм бзур дэ - у - шэ кьуа - жэ джэ - гур зэ - хэ - зы - шэ

Ар пшы-на - уз кьэ - рэ - шаш Кьа - фэ да - хэ кьи - зы - гьэш

Джэгу хэ - мы - лью зы - хуэ - зэш ой дэ-ри-дай - рэ Кьэ - рэ - шаш

Ар пшы - на - уз е - мы - зэш

Зи пшынэбзэм
Бзур дэушэ
Кьуажэджэгур
Зэхэзышэ

Ар пшынауэ Кьарэшаш,
Кьафэ дахэ кьизыгьэш
Джэгу хэмылью зыхуээш
Ой, дэри-дайрэ Кьарэшаш
Ар пшынауэ емызэш

В вокальной мелодике нашли отражение специфические ритмические клише, характер-

ные для игры на гармонике. В данном случае это триольный ритм (Пример 6).

Песня к кафе Мирзоевой Лули³ Пример 6.

♩ = 95

Си ды-жын бгырыпхы мэ си гур ныщлэкьу - зэ - ри, сы-но-гу псысы-мэ си гур е - кьу-зы - ри,

Си ды - жьыщлыу - хэ - ри ды-гьэм по - лын-ды - ри си гур ма-физмкьышюлынды-ри

Си гур зы-гуэ-у - ду - рэ си шхьэм сы-хунмытмыгьуэу рэфы уэсльагьушлэмн сы - па - гьэ-клай.

Си гур зы-гуэ-у - ду-рэ си шхьэм сыхунмыт мыгьуэурэ Си Ас-льэн цыкьлуми сы - па - гьэ-клай.

Си дыжьын бгырыпхмэ си гур ныщ1екъузэри
Сыногупсысымэ си гур екъузыри
Си дыжьын щ1ы1ухэри дыггэм полындыри
Си гур щ1олъашц1эри маф1эм кыщ1олындыри
Си гур зыгуэдурэ си щхьэм сыхуимыт мыгъуэрэ
Ф1ыуэ слъагъу щ1алэми сыпаггэк1ай
Си гурзыгуэдурэ си щхьэм сыхуимыт мыгъуэрэ
Си Аслъэнц1ык1у мыгъуэми сыпаггэк1ай.

Появление у адыгов гармоника оказало мощное влияние на расширение ресурсов музыкального языка: лада, структурной организации песен и наигрышей [5, с. 708].

В ходе исследования были выявлены особенности исполнения песен, их композиционная и структурная взаимообусловленность с танцевальной музыкой. В отличие от песен иной приуроченности песни к танцам исполняются женщинами только без сопровождения или с сопровождением гармоника.

В одних песнях вокальная мелодия подчиняется танцевально-инструментальному наигрышу,

наблюдается парно-периодическое строение, которое свойственно танцу и танцевальной музыке, а масштабы мелодического построения сопоставимы с амплитудой ведения меха. В других песенно-инструментальных напевах проявляются принципы инструментального развития, приводящие к разрастанию формы: повторность и ритмическое варьирование (Пример 1).

В пении находят отражение инструментальные ритмические формулы, такие как синкопы, пунктирный ритм, триоли, а также акцентуация, обусловленная приемами игры на гармонике.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Полевые записи З. В. Кажаровой в 2015 г. с. Кенже (г. Нальчик); Экспедиция СКГИИ, участники: Гучева А. В., Габралиева М., Шипилов Н. Б., Тхатлова А. А., Кажарова З. В. в 2015 г. с. Заюково Прохладненского р-на; 2014 г. Лескен Лескенского р-на в 2014 г. г. Нарткала.

² Давыдова Римма Хабасовна, 1959 г. р. Лескенский р-н КБР. Исполнительница народных кабардинских песен.

³ Мирзоева Лула – народная исполнительница, автор старинной кафы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бешкок М. Танцевальная культура адыгов с древних времен до наших дней. Майкоп: Адыгея, 2000. 63, [2] с., [24] л. ил., портр., факс.

2. Гучева А. Танцы в традициях феодальной Черкесии // Музыка и время Москва: МГК им. П. И. Чайковского. 2016. № 10. С. 3–11.

3. Гучева А. Национальная гармоника в традиционной музыкальной культуре адыгов вто-

рой половины XIX – конца XX в. Нальчик: КБНЦ РАН, 2009. 243 с.

4. Джандар М. Песня в семейных обрядах адыгов. Майкоп: Адыгейское кн. изд-во, 1991. 144 с.

5. Сиухова А. Адыгское этномузыкаведение: от истоков к международному признанию (к юбилею А. Н. Соколовой) // Культура и искусство. 2015. № 6 (30). С. 704–715.

REFERENCES

1. Beshkok M. Tantsval'naya kul'tura adygov s drevnikh vremen do nashikh dney [Dance Culture of Adygs Since Ancient Times to the Present Day].– Maykop: Adygeya, 2000. 63, [2] p., [24] l. il., portr., faks.

2. Gucheva A. Tantsy v traditsiyakh feodal'noy

Cherkessii [Dancing in the Tradition of Feudal Circassian] // Muzyka i vremya [Music and Time] / Moscow, MGK im. P. I. Chaikovskogo [Tchaikovsky Moscow State Conservatory]. 2016. № 10. P. 3–11.

3. *Gucheva A. Natsional'naya garmonika v traditsionnoy muzykal'noy kul'ture adygov vtoroy poloviny XIX – kontsa XX v* [National Harmonica in the Traditional Musical Culture of Adygs in the Second Half of 19 – the End of 20 Century]. Nalchik: KBSC RAS, 2009. 243 p.

4. *Dzhandar M. Pesnya v semeynykh obryadakh adygov* [Song in Family Ceremonies of the Circas-

sians]. Maykop, Adygeyskoye Press, 1991. 144 p.

5. *Siyukhova A. Adygskoye etnomuzykovedeniye: ot istokov k mezhdunarodnomu priznaniyu* (k yubileyu A.N. Sokolovoy) [Circassian Ethnomusicology: from the Origins to International Recognition (to the Anniversary of A. N. Sokolova)] // *Kul'tura i iskusstvo* [Culture and Art]. Moscow, 2015. № 6 (30). P. 704–715.

КАБАРДИНСКИЕ ПЕСНИ К ТАНЦАМ

Статья посвящена изучению кабардинских песен, сопровождающих одну из разновидностей танца – кафу. Актуальность темы обусловлена необходимостью решения вопросов стилистической атрибуции данной жанровой разновидности и взаимодействия танцевального и музыкального (вокального и инструментального) компонентов. Цель исследования заключается в выявлении обусловленности стилистики песен функцией и взаимодействия в процессе исполнения вокального и инструментального интонирования. Задачи состояли в установлении формы бытования песен; выявлении стилистических особенностей вокальной партии и инструментального наигрыша.

Проведенное исследование позволило установить, что в вокальной мелодике песен находят отражение специфические исполнительские приемы игры на гармонике. Процесс корреляции вокального и инструментального характеризуется стилистической и композиционной взаимообусловленностью с танцем «кафа» и подчиненностью песни инструментальному наигрышу. В поэтике песенных текстов выявлена общность песен с художественными приемами, характерными как для мужской, так и женской традиции.

Ключевые слова: кафа, национальная гармоника, адыги, танцевальная музыка, песни к танцам, корреляция, кабардинцы.

KABARDIN SONGS TO DANCES

This paper is to research Kabardian songs accompanying one of the varieties of dance – the kafa dance. The relevance of the topic is determined by the need to study the issues of stylistic attribution of this genre variety and the interaction between dance and music (vocal and instrumental) components. The purpose of the research is to identify the conditionality of the song stylistics by the function, as well as the interaction of vocal and instrumental intonation in the process performing. The tasks are: to identify the specifics of the songs' being and to point out the stylistic features of the vocal part and instrumental play. The research made it possible to

find out that the vocal melodies of the song reflect the specific performing techniques of playing the harmonica. The process of correlating between vocal and instrumental origins is characterized by stylistic and compositional interdependence with the “kafa” dance and the subordination of the song to instrumental music. The research revealed the commonality between songs and artistic techniques in the poetics of song lyrics, that in typical for both male and female traditions.

Key words: kafa, national harmonica, Circassians, dance music, songs for dances, correlation, Kabardian.

Кажарова Заира Вячеславовна

Магистрант (музыковедение)

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

e-mail: zaira_ketova@mail.ru

Kazharova Zaira V.

Candidate of master's degree (musicology),

Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire

Russia, 344002, Rostov-on-Don

e-mail: zaira_ketova@mail.ru