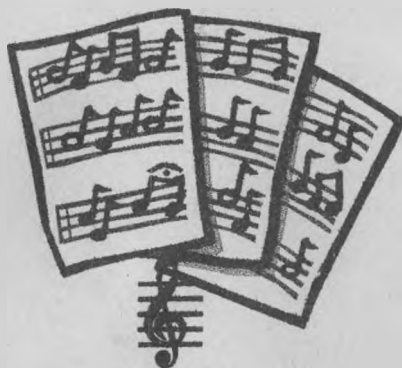


52.8
46.760.3

З.П. Батрукова

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ КАРАЧАЕВО-ЧЕРКЕСИИ

Учебно-методическое пособие



Министерство образования РФ
Карачаево-Черкесский государственный
педагогический университет

З.П. Батрукова

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
НАРОДОВ КАРАЧАЕВО-ЧЕРКЕСИИ**

Учебно-методическое пособие



Карачаевск - 2002

Печатается по решению редакционно-издательского совета Карачаево-Черкесского государственного педагогического университета

Музыкальная культура народов Карачаево-Черкесии.
/Учебно-методическое пособие. – Карачаевск: изд. КЧГПУ, 2002 - 156 с.

ISBN 5-900278-95-6

Учебно-методическое пособие составлено в соответствии с новыми образовательными стандартами высшего профессионального образования по специальности «Музыкальное образование». В нем использовалась примерная программа Министерства образования РФ (федерального компонента цикла музыкальных дисциплин). Пособие предназначено для учителей общеобразовательных школ, студентов музыкально-педагогических и педагогических факультетов при написании дипломных и курсовых работ.

Составитель - **З. П. Батрукова**, доцент КЧГПУ, зав. кафедрой истории, теории музыки и методики музыкального воспитания

Репензенты: **Б. Б. Карданова** кандидат искусствоведения, председатель Союза композиторов КЧР, декан МПФ (КЧГПУ);

З.Н. Алеметдинова кандидат культурологии, старший научный сотрудник КЧИГИ

ISBN 5-900278-95-6

© Батрукова З.П.

©Карачаево-Черкесский государственный педагогический университет
2002

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	5
РАЗДЕЛ I. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ КАРАЧАЕВО-ЧЕРКЕСИИ.....	10
О формировании музыкальной культуры народов Карачаево-Черкесии.....	10
Музыка эпоса народов КЧР	18
Влияние ислама на музыкальную культуру народов КЧР	27
Музыкальный инструментарий народов КЧР.....	32
Песенное искусство народов КЧР.....	36
Самодельные композиторы–песенники.....	115
Профессиональные композиторы КЧР.....	121
РАЗДЕЛ II. ВЗАИМОВЛИЯНИЕ МУЗЫКИ РАЗНЫХ НАРОДОВ	128
Методические рекомендации.....	151
Библиография:.....	154

ОТ АВТОРА

Написание данного пособия было вызвано необходимостью наполнить содержанием национально-региональный компонент, заложенный в федеральные образовательные программы.

Планомерное изучение музыкальной культуры Карачаево-Черкесии еще только начинается. Единичные сборники местных профессиональных композиторов /Ногайлиева М.У., Даурова А.А., Эбзеева Ш.К./, разрозненные небольшие исследования музыковедов все еще остаются малодоступными для учителя средней общеобразовательной школы. Студенты же педвуза получают представление о музыке КЧР только на авторских лекциях /Б.Б. Кардановой/, не имея материала для самостоятельной работы. Таким образом, ни в школе, ни в вузе не формируется целостное представление об особенностях, самобытности национального (карачаевского, ногайского, абазинского, черкесского) музыкального мышления, без чего невозможно полноценное вхождение подрастающего поколения в мир художественной культуры как своего народа, так и республики и России в целом. В данном же пособии собраны, классифицированы и проанализированы образцы народной и профессиональной музыки всех национальностей, составляющих население Карачаево-Черкесии. В этом заложена не только актуальность, но и новизна предпринятой работы, поскольку аналогов в музыкальной литературе КЧР пока не имеется.

В основу данной работы положены труды и исследования музыковедов Кардановой Б. Б. (11;13), Ашхотова Б. Г. (3), Киваловой Л.А. (14,15), Ортабаевой Ф.К. (22;23), Рахаева А.И (24) и других.

Пособие рассчитано не только на помощь учителям школ, но и содержит материал для исследовательской работы аспирантов, преподавателей вуза, а также дипломных и курсовых работ студентов музыкально-педагогического факультета.

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В конце XX - начале XXI в. российской художественно-культурной парадигмой стало возрождение национальных традиций в искусстве. Отсюда и возникла необходимость включения в образовательные программы национально-регионального компонента, предусматривающего "озвучание" художественных культур местных народов многонациональных регионов, таких, как Карачаево-Черкесия. Это способствует, как показывает практика, воспитанию растущего человека как субъекта, способного к творческому саморазвитию, поддержанному национальным самосознанием, опирающимся на понимание адекватности культуры своего народа культуре российской.. В концепции художественного образования, разработанной Академией Образования Российской Федерации, указывается, что в процессе гуманизации и гуманитаризации общеобразовательной школы дисциплины художественного цикла должны переместиться в центр изучения, так как обладают мощным воспитательным потенциалом. Это в полной мере относится и к искусству народов, населяющих ту или иную республику, регион.

Уроки музыки современной школе проводятся по программе, разработанной Д. Кабалевским, отвечающей цели разностороннего развития личности учащегося, обеспечивающей усиление эмоционально-нравственного, воспитательного воздействия музыки.

Цель программы – "... ввести учащихся в мир большого музыкального искусства, научить их любить музыку во всем богатстве форм и жанров,... воспитывать в учащихся музыкальную культуру как часть всей их духовной культуры". (8,28) При достижении этой цели необходимо решить несколько взаимосвязанных педагогических задач: сформировать эмоциональное отношение к музыке, на основе ее восприятия, вызвать интерес к своей, национальной, музыке, желание ее изучать и исполнять; сформировать у школьников осознанное отношение к музыке, умение применять музыкальные знания на практике, что возможно лишь при четком понимании музыкальных образов; сформировать дея-

тельно-практическое отношение к музыке в процессе ее использования.

Принцип построения данного пособия аналогичен принципу построения программы Д. Кабалеvского, т.е. является тематическим.

Мы сознательно сосредоточили свое внимание на программе для 3-го класса, поскольку ею предусмотрено изучение такого раздела, как "Музыка моего народа". Тем не менее, следует помнить, что данное пособие продолжает программу как первых двух классов, так и общую программу для 3-го класса. Использование материала пособия возможно только при усвоении знаний о жанрах музыки, музыкальной речи (1 класс), о песенности, танцевальности и маршевости, об интонации, развитии и построении (формы) музыки (2 класс). Программу 3-го класса данное пособие дополняет следующим образом: здесь намечены два больших раздела: "Музыка моего народа" – в первом полугодии и "Между музыкой разных народов нет непреходимых границ" (Надолинская Т.В.) – во втором. В первой четверти мы предлагаем включить такие темы: музыкальный фольклор карачаевцев, черкесов, ногайцев, абазин. Завершить первое полугодие темой: «Профессиональные композиторы КЧР». Во втором полугодии в разделах «Взаимовлияние музыки разных народов», по окончании изучения основных программных тем, сосредоточить внимание на произведениях местных авторов, ставших общенациональными.

Важнейшими методами изучения и освоения подобной программы мы считаем:

- метод "забегания" вперед и "возвращения" к пройденному материалу /Д. Кабалеvский/, так называемый метод преемственности;
- метод обобщения /Э.Абдуллина/;
- метод импровизации/ Н.Терентьева/;
- метод драматизации /Т.Надолинская/, которые также предложены федеральной программой.

Используя эти методы, учитель может добиться достижения

основной цели – формирования музыкальной культуры школьников.

Д. Кабалаевский подчеркивал, что его программа вариативна. Это же относится и к настоящему пособию. Творчески работающий учитель, зная уровень подготовки своего класса, имеет возможность использовать предложенные материалы не только в 3-м классе и не только в указанной последовательности, но и привлекать собранные здесь записи музыкальных произведений для преподавания и в 1-м, и во 2-м классах.

Кроме того, данное пособие значительно расширит возможности учителя в передаче ученикам не только ключевых (общемusзыкальных), но и частных знаний. К частным знаниям педагог Э.Е.Абдуллин относит знания об отдельных элементах музыкальной речи (звуковысотность, лад, ритм, темп, динамика, тембр и др.), биографические сведения о композиторах, исполнителях, истории создания произведений. Очевидно, что богатейший национально-музыкальный материал многонациональной республики как нельзя лучше соответствует достижению данной цели. Применяв сравнительно-сопоставительный метод анализа произведений разных народов КЧР в одном из жанров, учитель может доступнее объяснить ученикам особенности музыкального мышления каждого из народов, научить точнее использовать в их музыкальной практике средства музыкальной выразительности, с опорой на народно-музыкальные традиции.

В усвоении частных знаний по музыкальной культуре КЧР испытывают трудности и студенты педвуза, будущие учителя. В пособии они найдут большой музыкальный материал, разбитый по жанрам и видам, а также примеры профессиональной детской музыки народов КЧР. Представленные здесь редкие записи народных мелодий, выполненные местными музыковедами Б.Б. Кардановой, Ф.Ортабаевой и др., могут стать ценнейшими исследовательскими материалами для аспирантов, работающих над проблемами музыкальной культуры Карачаево-Черкесии.

За свою многовековую историю народы Северного Кавказа

создали богатый и самобытный песенный фольклор, героический эпос и инструментальную музыку, издавна привлекавшие внимание русских и зарубежных путешественников, ученых и композиторов. Первые упоминания об их песнях и плясках мы находим у Эмиддио д'Асколи, в 1624–1634 годах, позже – у Яна Потоцкого, совершившего путешествие по Северному Кавказу в 1798 году и участника экспедиции по Черноморскому побережью Тебу де Мариньи.

Живой интерес к музыкальной культуре и хореографии горских народов проявляли русские и зарубежные кавказоведы А. Шегрен, С. Д. Нечаев, А. Берже, П. Услар, Л. Люлье, Н. Трубецкой, К. Сталь, Н. Дубровин, Л. Г. Лопатинский и др.

В конце первой половины XIX века появляются первые местные историки, этнографы и фольклористы, свободно излагающие свои мысли на русском языке. Это Шора Ногмов (1796–1844), автор «Истории адыгейского народа», видный собиратель поэтических текстов кабардинских народных песен; полковник русской армии Султан Хан-Гирей (1802–1846), автор повести «Черкесские предания», исследований «Записки о Черкесии» и «Вера, нравы, обычаи, образ жизни черкесов»; Казимир Атажукин, автор публикации первой книги на кабардинском языке.

К концу XIX века появляются и другие фольклористы – Адиль-Гирей Кешев (Каламбий) (1840–1872), Паго Тамбиев (1873–1926), Талиб Кашежев (1866–1931). А. Г. Кешев – инициатор создания и первый редактор «Терских ведомостей», опубликовавший ряд статей о песенной поэзии адыгов. Паго Тамбиев и Талиб Кашежев подготовили под научным руководством Л. Г. Лопатинского обширную публикацию образцов адыгского фольклора, составившую двенадцатый том «Сборника материалов для описания местностей и племен Кавказа».

Музыкальный фольклор народов Северного Кавказа еще в прошлом столетии глубоко заинтересовал видных русских композиторов А. Н. Алябьева, М. А. Балакирева, С. И. Танеева. Записанные ими образцы напевов кабардинских и балкарских песен и ин-

струментальных плясовых наигрышей нашли яркое отражение в их творчестве.

Однако систематическое собирание публикаций и изучение музыкального фольклора началось только в середине XX в. Известно, что культура не может создаваться на пустом месте, в отрыве от всех материальных и духовных ценностей прошлого. Усилиями местных исследователей сделано не мало для того, чтобы собрать, опубликовать и обобщить памятники национального фольклора. Об этом свидетельствуют выдержавший несколько изданий – в Нальчике, Москве, Берлине – героический эпос "Нарты" (24), два тома "Адыгского фольклора" (30), сборники легенд и сказок. Увидели свет и карачаевский и абазинский варианты нартыады.

Если в области публикации устного поэтического творчества проделана большая работа, которая будет продолжаться и в дальнейшем, то, к сожалению, этого нельзя сказать о музыкальных публикациях песенного фольклора. Еще в 1926 году Кабардино-Балкарский научно-исследовательский институт начал проводить полевые музыкально-фольклорные экспедиции. На помощь местным силам были командированы из Москвы опытные музыковеды и композиторы. Неоднократно в Кабарде, Балкарии, Адыгее, Черкесии бывали М.Ф. Гнесин, А.П. Митрофанов, А. Ф. Гребнев. В КЧР эта же работа начала проводится в НИИ с 1960 года.

В довоенные годы долгое время собирал и записывал напевы кабардинских народных песен А.М. Аврамов, а после войны – собиратель кабардинских (адыгских) и карачаево-балкарских песенных мелодии Т.К. Шейблер. Особо следует отметить собирательскую и издательскую работу А.Ф. Гребнева, автора музыкальной публикации «Адыгейские (черкесские) народные песни и мелодии».

В 1920-1930 годах музыкально-фольклорные экспедиции Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института записали свыше 1500 напевов всех традиционных песенных жанров и инструментальных наигрышей. С материалами экспедиций ин-

ститута в свое время познакомились Н.Я. Мясковский, С.С. Прокофьев и другие композиторы. На основе кабардинских и балкарских народных песен и мелодий Н. Я. Мясковский написал свою Двадцать третью симфонию, а С. С. Прокофьев – знаменитый Второй струнный квартет.

Этот богатейший фонд музыкальных записей, к сожалению, погиб в дни оккупации на территории Кабардино-Балкарской республики немецко-фашистскими войсками.

В настоящее время создано первое многотомное научное издание «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов» (30), подготовленное к печати Кабардино-Балкарским ордена «Знак Почета» институтом истории, филологии и экономики, в которое вошли послевоенные записи, сделанные во время систематически проводившихся экспедиций на территории Кабардино-Балкарии, Адыгеи, Карачаево-Черкесии, Курского района Ставропольского края (где живут моздокские кабардинцы), Туапсинского, Лазаревского, Новокубанского и Успенского районов Краснодарского края (в первых двух живут шапсуги, в остальных – абадзехи, бжедуги, черкесы). Наиболее активными участниками их были старейшие собиратели адыгского фольклора А. Т. Шортанов, З. П. Кардангушев, А.М. Гадагатль, а в последние годы – В.Х. Барагунов.

РАЗДЕЛ I

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ КАРАЧАЕВО-ЧЕРКЕСИИ

О формировании музыкальной культуры народов Карачаево-Черкесии

В контексте развития художественной культуры народов Карачаево-Черкесии особую значимость приобретают искусства, несущие в себе функции обеспечения и передачи другим поколениям художественных ценностей. Известно, что "историческая изменчивость социальной жизни не ведет к уничтожению художественного наследия, но требует его актуализации, его включения в ду-

ховную жизнь каждой новой эпохи" (4,49). Эти функции, менее подверженные социальным и политическим изменениям, выполняют временные виды искусства, к числу которых относятся и музыка.

Своеобразие формирования художественной культуры Карачаево-Черкесии заключается в том, что, протекая в соответствии с логикой историко-культурного процесса, единого для человечества, особенно на стадиях первобытного и родоплеменного состояний, оно приобрело со временем остроту "притирки" не только разноэтнических, но и разноконфессиональных отношений. Смягчающим фактором здесь в каком-то смысле стало единство "месторазвития" традиций на протяжении последних 2-3-х веков.

Дивергенция исходного синкретического состояния местных культур, как видно из археологических и этнографических материалов, обусловленная местоположением этносов на момент структурного расчленения, определила, по типу доминировавшего способа хозяйствования, за абазинами, карачаевцами и черкесами – комплексное хозяйство. Правда, это относится к более поздним временам, поскольку, ранее сложившаяся как скотоводческая, культура карачаевцев и ногайцев – не монолитна. Во многих древних источниках обнаруживаются свидетельства "грамотности" их и в земледелии. В более полной мере это относится к черкесам и абазинам, в мифологии которых, в обрядовой культуре явно прослеживаются следы зрелого земледельческого хозяйствования.

Известно, что освоение железа, развившее изготовление орудий труда, оружия, способствовало ускорению процесса социализации племен, заселявших Северный Кавказ, в том числе, протокарачаевцев, протоабазин, протоадыгов (проточеркесов). Приоритетным стало развитие ремесел, так как эти племена находились в тесном контакте, например, с Древней Грецией и Римом, где безусловной доминантной в культуре было "техне" – комплекс развития многих видов искусств.

Преуспели местные этносы и в другом важнейшем завоева-

нии культуры - формировании словесного языка, что стало "спасательным кругом" для них в драматических исторических коллизиях, участниками которых периодически становился каждый из народов. На существование же письма у карачаевцев, черкесов, абазин, ногайцев историографические источники лишь намекают. Но вот устное народное творчество представлено в полном, характерном для всех народов, объеме. Содержательная универсальность вербального языка "спасла", как обычно, культуру абазин, адыгов, карачаевцев и ногайцев от полного забвения и уничтожения. Поэтому в исследовании этно- и культурогенеза малоизученных народов временные виды искусства - словесное и музыкальное - требуют особого, повышенного внимания. Словесность, синхронная временной протяженности человеческой речи, способна изображать действия во времени не будучи, однако, буквально связанной с подлинным течением времени (в театре, например, или особенно в произведениях устного народного творчества). Рассказываются не только исторические события, сообщаются сведения о материальной культуре, но и проносятся через века особенности мышления, содержание духовного стержня этноса. Кроме того, как писал философ Г. Шпет, "изучение языка представляет особое значение для этнической психологии, так как оно, прежде всего, дает образец для изучения других форм "выражения" (31,146).

В художественных культурах "неполного" (представленного не всеми видами искусства) характера, музыкальное искусство, как и искусство слова, выполняет важнейшую функцию: вмещать, сохранять и передавать культурную информацию от поколения к поколению. По сути, именно временные виды искусства в культурах, подобных адыгской, карачаевской и т.п., то есть "младописьменных" (как их называли в советские времена), становятся именно тем "кодом", расшифровав который удастся вникнуть в специфику формирования художественного национального мышления. "Место каждого вида искусства в культуре постоянно меняется в зависимости от того, в какой мере его образная структура соответ-

ствует социально-психологическому строю данного типа культуры – соотношению в обыденном сознании общества (сословия, класса, нации, половозрастной и профессиональной группы) эмоциональной и рациональной энергии, экстравертной и интравертной устремленностей, сравнительной ценности природы, естественного бытия и искусственного, а в пределах культуры – техники, науки, искусства и т.д." (9,122)

Оценивая язык и музыку как важнейший фактор межнационального общения, следует и за ней признать её важнейшую функцию – как средства межкультурного общения. "Искусство не только бесконечно углубляет наше понимание реального человеческого общения, оно беспредельно расширяет его сферу – ведь способность искусства завязывать общение между воспринимающим произведение человеком и воспринимаемыми художественными образами ведет к тому, что зритель, читатель, слушатель втягивается в общение образов-персонажей, переносится в психологический мир, где они действуют, и становится сам иллюзорным участником этого иллюзорного общения. А тем самым искусство становится могущественным средством воспитания человека", (10,249) приближая достижение конечной цели прогресса человечества – создание единого культурного мира.

Эту объединительную функцию искусство выполняет и в Карачаево-Черкесии, населенной разными этносами. Однако вопрос о "вкладе" каждого из народов в данную целостность остается открытым из-за неполной изученности этногенеза каждого из участников.

Понятно, что для небольшой республики с многонациональным населением единство художественного процесса – многозначное явление, имеющее не только художественно-культурное значение, но и социальное, и политическое.

Развитость местных поэтических жанров, первые плодотворные шаги новеллистки и романа-эпопеи свидетельствуют не только о лидирующем состоянии искусства слова в системе художественной культуры КЧР, но и о заметном влиянии его на дру-

гие виды искусства. ("Слово" - "псалъз" по-черкесски состоит из двух частей: псэ - душа, тле - вместилище. Таким образом, в черкесском понимании "слово" – вместилище души.) Как известно, развиваясь параллельно с музыкальным искусством, слово вступало в теснейший контакт с ним в "области исследования чувств", иногда завися от музыки, иногда диктуя ей интонационные решения. Это происходило, например, при трансформации традиционной песни-плача в женскую лирическую песню или при превращении (с помощью музыкального сопровождения) величаний в гимны и песни, посвященные героям и т.д. В них музыка взяла на себя функции усиления и озвучивания сферы эмоциональной, которая слову поддается меньше, чем звуку. "Эмоциональный же процесс является непрерывным перетеканием одного состояния в другое и вытеснением одного другим, он движется плавно, а не пунктирно, непрерывно, а не рывками, тогда как мысль, строго говоря, не течет, а скачет, каждое понятие включается в интеллектуальный поток как звено, имеющее самостоятельный контур и скрепленное логически как с предыдущим так и с последующим (10;54).

Как уже отмечалось, развитие музыкальной культуры КЧР от первобытного синкретизма до дифференциации в области духовной деятельности, шло адекватно этому процессу у других народов мира. Естественно, что в процессе этого развития вырабатывались национально-своеобразные черты музыкальных образов. С течением времени они усложнялись, как и усложнялось миропонимание и мировоззрение создателей музыкальных произведений, хотя наибольшей выразительности они достигали в хореографии, в искусстве танца. Структуре музыкального образа близка образность в искусстве танца, что позволяет охарактеризовать хореографический образ как "пластическую интонацию", ибо телесным движением здесь выражается переживание, в принципе так же, как это делает музыка звуковыводящими средствами. Как писал Л. Мазель, жест – "это как бы интонация, реализованная движением, и интонация" как бы голосовой жест" (17;18). Естественно-

но, что отношение танцевального жеста к реальному, бытовому аналогично отношению музыкальной интонации к речевой, и так же, как речевая интонация в повседневном общении людей служит активизации эмоциональной выразительности речи, так и пластическая интонация жеста вносит экспрессивное начало в утилитарную функцию жеста в быту.

Записей музыкальных произведений, созданных местными народами, относящихся хотя бы к XVIII в., не имеется. Передача же мелодии на протяжении нескольких веков, конечно, подвергала ее немалым изменениям, обусловленным не только исполнительской интерпретацией, но возможностями инструментов, на которые произведение перелагалось. Это относится, прежде всего, к музыке карачаевцев, черкесов и абазин, развивавшейся в сложнейших условиях. Этномузыкальное родство этих народов – факт, но он нуждается в подтверждении, т.к. черкесы относятся к адыгскому этносу, карачаевцы и ногойцы – к тюркскому, а абазины – к абхазскому.

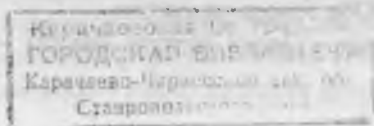
В музыковедении принято придерживаться определенной периодизации, основанной на социальной обусловленности закономерностей музыкально-исторического процесса. Направление, возглавлявшееся в первой половине XX в. Р.Грубером, соответствует, как считает культуролог З.Н. Алемединова, концепции "искусства как кода культуры". Музыкальный материал Карачаево-Черкесской культуры подтверждает, что внутренние музыкальные закономерности и их периодизация соответствуют в основном общим принципам развития общественных отношений. Грубер Р. писал, что "в целом, каждой общественно-экономической формации соответствует определенный тип музыкальных закономерностей как проявление в специфических средствах музыки, формы общественного сознания, порожденной, в конечном счете, реальными условиями материальной жизни" (5, гл. 5). Как видим, несмотря на то что данный вывод был сделан в 40-е годы, он соответствует новой системной парадигме культурологического мышления российской науки. И поскольку народы КЧР в связи с исто-

рическими причинами довольно долго задержались на этапе феодальных отношений в обществе, не избавившись окончательно от родоплеменных традиций, становится более понятным нынешнее состояние музыкальной культуры республики, носящей ясно выраженные черты устного народного музицирования с сохранением почти без изменений его жанровой и содержательной специфики. Став в древности стороной духовного бытия человека, музыка, "лишь благодаря функционированию ... в качестве инструмента культа, обряда, синтетического религиозно-художественного действия (участвуя в организации звуковой стихии) была неотрывна от слова и жеста, силой ритма она подчиняла их себе, придавая им способность эмоционально-суггестивного воздействия, обращенного к людям и – как казалось – к богам, духам, потусторонним силам" (9,130).

Очевидно, что все виды первобытного искусства вышли из собственно трудового акта, вылившись, например, в процессе неосознанного вычленения элементов пантомимы, пения и т.д., поскольку их ясные отголоски мы по-прежнему находим в современной музыкально-культурной практике народов КЧР. Имеется множество свидетельств того, что вплоть до XVIII-XIX вв. черкесский танец во многом сохранял черты пантомимы иногда величайшего профессионального уровня. По мере усложнения трудовой общественной деятельности, усложнялась и функция песни и пляски. Растет роль и исполнителя-автора, т.к. теперь ему приходится выражать собственное отношение к изображаемому. Эта тенденция не только развилась в культурах народов КЧР, но и укоренилась там навсегда, сохранив такой вид словесно-музыкального искусства, как творчество авторов-исполнителей, не сдающего по сей день своих лидирующих позиций в современной музыкальной практике. Автор-исполнитель на протяжении веков был в культурах всех народов Карачаево-Черкесии своего рода культурным архетипом, а в связи с глобальными изменениями в музыкальном процессе, связанными с его урбанизацией, не коснувшейся народов КЧР в полной мере, – и артефактов современ-

ной художественной культуры КЧР. В творчестве авторов-исполнителей счастливо соединились уже у самых истоков две линии дифференциации первичной песни-пляски – музыкальная и повествовательно-речевая. Не случайно поэтому формирование в культурах народов КЧР институтов сказителей и певцов: теке – у карачаевцев, джегуако – у адыгов, акынов – у ногайцев. "Исторически первым видом музыкального творчества, – пишет М.С. Каган, – было именно такое, в котором сочинение и исполнение существовали в слитном виде. Такая форма музыкального творчества была порождена устным характером первобытной культуры, в которой плоды сочинения – и музыкальные, и словесные – нельзя было отделить от автора, зафиксировав в самостоятельно существующих текстах. Такой способ бытия произведений "мусического" (словесно-музыкального и танцевально-музыкального) творчества предполагал у каждого восприемника не "чистую" репродукцию услышанного (увиденного), а его вариационное воспроизведение, в соответствии с особенностями таланта, жизненного опыта народного сказителя, певца, плясуна, а также характера его аудитории и условий исполнения. Поэтому момент сотворчества изначально имманентен первобытной и фольклорной формам художественной деятельности" (10,106).

Понятно, что предметом истории музыки является сама музыка, т.е. музыкальные произведения. Очевидно, здесь имеется в виду не только нотная их запись, но и где, в каких условиях и как эти произведения создавались. И здесь особую важность имеет выявление "форм музицирования" (по выражению Б.В. Асафьева) как "конкретное проявление музыки", как "вся область воспроизведения музыки и все то, что делает ее существующей и воспринимаемой" (6; гл. 7). Значит, кроме "месторождения" музыкального произведения важно и авторство, и материальная культура, способствующая реальному его озвучиванию. То есть все, что собственно, входит в понятие "музыкальная культура".



К древнейшим историческим слоям традиционного песенного искусства абазин, карачаевцев и черкесов, как утверждают исследователи, относятся нартиада, песни, исполняемые в определенное время, при определенных обстоятельствах, жанровая дифференциация которых определяется их бытовыми функциями, народов, то в песенном пласте сохранились драгоценные приметы прошлого как абазин, так и карачаевцев, и черкесов.

Этномузыкологическое осмысление нартского эпоса находится пока на уровне национальных версий и вопросы музыкальной типологии еще не встают перед исследователями, считает балкарский музыковед А.И. Ракаев (24,605).

Он отмечает, что особую ценность в этом плане представляют первые нотные образцы трех напевов карачаево-балкарских нартских песен (нарт жырла), записанных в числе двадцати разножанровых мелодий «горских татар» летом 1885 г. в Урусбиевском ауле (ныне сел. Верхний Баксан Баксанского района КБР) С.И.Танеевым от князя Исмаила Мырзакуловича Урусбиева, а также аналитические заметки композитора по поводу услышанной музыки. Лаконичная и вместе с тем "глубокая и обобщающая характеристика балкарского народного мелоса (а значит и родственного ему – карачаевского – З.Б.), действительно является «блестящим образцом того, как очень немногими словами можно сказать очень многое» (27,94). Карачаево-балкарские нартские песни представлены в нотных записях композитора, сопровождающихся его же комментариями, в следующем порядке:

... № 4. Урузмак (из нартских песен) – (Ёрюзмек. В книге "Памяти С.И.Танеева" искаженное «Урузмак».–А. Р.). Оба голоса на кобузе.

Урузмак, простой человек нартского народа, восстал против пришельца – князя Пука (Къызыл Фук) – А. Р.), прогнал его и был избран народным главою много столетий назад.

... № 17. Нартская песня.–О сыновьях Давида (Дебета.–Л. Р.): Шауай и Алауган (в книге «Памяти С. И. Танеева» искаженное «Алаучань»– А. Р.). Оба голоса на кобузе.

... № 18. Из нартских.– Песня матери Давида – Ахбиченью

(Акь Биичени кюйю –Кюй Белой Княгини.–А. Р.). (Цитируется по статье А.Рахаева. См. 22 в Библиографии)

Но не только танеевский пример столетней давности свидетельствует о широком бытовании именно песенно-сказовых нартских повествовании карачаевцев и балкарцев. Изначальный синтез музыки, вокала, декламации, стиха, даже актерского мастерства (исполнение нартских песен – настоящий «театр одного актера») отмечал в свое время и первый собиратель балкарских нартских сказаний Сафар-Али Исмаилович Урусбиев.

Опыт полевой собирательской деятельности убеждает в живом бытовании эпоса не только в форме поэтических или прозаических сказаний, но и как феномена музыкального, в форме песен, «художественная ценность которых не уступает достоинствам народных эпопей» (6,132).

Хотя ранее в Балкарии и Карачае и существовал общественный институт народных певцов, сами сказители (жырчы), несомненно отличавшиеся незаурядным музыкально-поэтическим даром, не были исполнителями лишь собственно традиционных эпических повествований, подобно киргизским манасчи или якутским олонхосутам. И во времена первых записей балкаро-карачаевского фольклора, и сегодня жырчы одинаково мастерски исполняют произведения различных жанров – от «Нартов» и архаических обрядовых песен до произведений, в которых нашла свое отражение современная действительность. Подобный универсализм жырчы весьма показателен для музыкально-песенной традиции Балкарии и Карачая, а также для адыгских джегуако, считает А. Рахаев (24,609).

Музыкальная стилистика карачаево-балкарских нартских сказов как жанра живого и обусловленного внутренней динамикой вобрала к сегодняшнему дню наиболее характерные черты и особенности от истоков обрядово-приуроченной архаики до средств выразительности и экспрессии историко-героического эпоса. Но это, как считают нартоведы, не отрицает сугубо собственно «нартских» признаков мелодики, важнейшими из которых являются напевная декламационность с элементами речитации, размеренная повторность основной (характерной для каждого данного напева) ритмоинтонационной формулы-ячейки (24,607).

Нартский эпос – чисто мужская фольклорная традиция, хотя

бытует и женская песня-оплакивание, повествующая о гибели нарттов и конце нартского рода. Некоторая неоднородность музыкальной стилистики обусловила разнообразие форм музицирования нартских сказов, реализующихся в следующих структурных типах, предложенных А. Рахеевым:

1) монодический;

2) монодический в сопровождении ударного инструмента рода трещотки «харс» - по карачаевски, «пхачич» - по адыгский, «карц-ганак» - по осетински, «аинкыа» - по абхазски, «пхарчак» - по абазински или ритмизирующего хлопанья в ладоши;

3) монодический с неизменным музыкальным рефреном на «сыбызгы» (духовой инструмент рода продольной флейты из стебля зонтичного растения, позднее - из части ружейного ствола: полая, открытая с обеих сторон трубка с тремя игровыми отверстиями; аналогичен по типологии и способу звукоизвлечения адыгскому «бжами» и «къамыл», осетинскому «уадынз», казахскому «сыбызгы», башкирскому «сибизга» и «курай», киргизскому «чоор», алтайскому «шоор»);

4) сольно-групповой в антифонном сочетании вокальных партий солиста-запевалы (жыр башчы) и группового хора-сопровождения (эжиу) (часто в сопровождении ударного инструмента харс);

5) сольно-групповой в стреттном сочетании вокальных партий.

Приведенная классификация структурных типов свидетельствует об известном многообразии музыкальной стилистики песен нартского эпоса, реализующемся как в монодической культуре, так и в различных формах народной полифонии.

В эпической музыкальной практике различных народов известен феномен «приспособляемости» определенного эпического напева к разнообразной эпической тематике, и, зачастую, «каждый сказитель имеет один или несколько (обычно не более двух-трех) напевов, с которыми он исполняет любые сказания эпоса. То есть, этот «излюбленный обиходный напев, на который он исполняет стихотворные строфы различных эпических сказаний», является универсальным для той или иной национальной фольклорной эпической традиции.

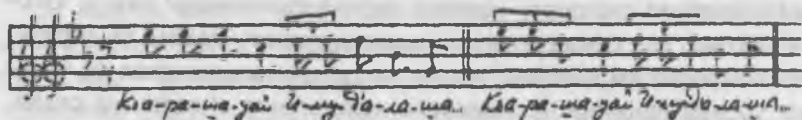
Для карачаево-балкарского же нартского эпоса, построенно-

го по принципу циклизации повествований вокруг главных героев, отличительной чертой музыкального стиля является семантическая закреплённость определенных напевов за определенными циклами, связанными с определенными героями эпоса. И лишённые «достаточных оснований... утверждения... о существовании для каждого из героев эпоса специальных напевов» в Осетии, например, на материале песенного нартского эпоса Балкарии и Карачая обретают значение научно зафиксированного факта. Особенно важно, что семантическая закреплённость напева за определенным эпическим циклом (значит, и героем) выявляется не только на уровне единичного полевого исполнения отдельным сказителем разных по мелодике песен о разных героях эпоса, но и – что еще существеннее – при аналитическом сопоставлении вариантов песни об одном герое в различных сказительских интерпретациях, отдаленных пространством и временем и не связанных между собой сказительской преемственностью, однако объединенных одним напевом (естественно, отмеченным индивидуальностью того или иного сказителя). Подобная закреплённость определенного напева за определенным героем в карачаево-балкарских нартских сказов еще более утверждается специфическими, по большей части характерными именно для данного песенного цикла музыкальными структурными типами, о вторых шла речь выше.

Так, для песенных циклов о «старших» нартских героях (Дебет, Сатанай, Сосурук, Ёрюзбек) в основном характерна реализация напевов в монодическом типе интонирования. И лишь в части песен о герое Ёрюзбеке начинает появляться сольно-групповая структура, в которой вокал запевалы и сопровождения звучат антифоном, сопровождаемые ритмизирующим началом харса. Именно эта музыкальная структура стала типичной для цикла песен о нарте Алаугане, о нарте Созуке, о Тюклесхане и Ачемеze, но в последующем цикле о герое Карашауае представлена лишь эпизодически, так как большинство песен цикла о Карашауае и его боевом коне Гемуде реализовано уже в музыкальной структуре более высокого порядка – сольно-групповой в стреттном сочетании вокала запевалы и эжиу. Примечательно, что песня из цикла «младших» нарттов («Шырдан и Нёгер») продолжает эту традицию, но по музыкальному языку и основным средствам выразительности типологически приближается уже к музыкальной стилистике историко-

героического песнетворчества, считает А.Рахаев.

Но как бы ни были важны сами по себе структурные типы изложения, главной остается мелодика песенных циклов о том или ином герое эпоса, напев, закрепленный за определенным действующим лицом. Так, мелодическим инвариантом песен цикла о Карашауае является довольно развернутая ритмоинтонационная формула:



(Записано А.Рахаевым)

Картина аналогична и в других песенных циклах (Ёрюзбек, Алаутан, Ачемез и Тюклесхан), основывающихся на присущих только им напевах.

Но все же внутри самих песенных циклов динамика «циклического» напева-инварианта бывает далеко не однородной. Так, в отдельных песнях определенного цикла архитекtonика самого «циклического» напева как в смысле мелодического контура, так и в смысле метроритмическом действительно является инвариантом, т.е. при повторном и последующих проведениях напева с другим текстом в его мелодико-ритмической структуре не возникает особых изменений, вариационных отклонений или же они единичны и не затрагивают фундаментальных музыкальных характеристик данного напева. Подобные напевы структурно и логически завершены, лаконичны, однострочны или строфичны, и форма нартских песен выступает как многократное повторение напева-мелострофы с разным текстом. В данном случае склад поэтического текста лишен определенной метрики, не укладывается в определенную систему ударности, и разделение текста на песенные строфы возможно лишь в сочетании с ритмикой мелострофы, т.е. отсутствие внутренней речевой пульсации текста восполняется ритмической пульсацией напева. И нередкое несоответствие друг другу строф текста, их неравнослоговость не вызывают особых изменений в мелодическом контуре и внутренней

архитектонике напева, при всем том, что силлабика карачаево-балкарских песен предполагает отсутствие внутрислоговых распевов и - обязательно - один музыкальный тон должен приходиться на один слог поэтического текста. А так как в напеве на каждый слог и приходится один тон, то текстовая неравнослоговость нивелируется либо дроблением соответствующей по времени музыкальной доли на ряд более мелких длительностей, либо, наоборот, заполнением ритмоинтонационных «пустот» мелострофы слиянием более мелких в один долговременной звук, либо вводом сказителем асемантических восклицаний. или традиционных словесных формул («дейме», «дейди», «жаным», «харип» и т. п.). Сказанное относится к напевам песенных циклов об Алаугане, Карашауае, некоторым песням цикла о рождении нартских героев (Дебет, Сатанай), песням цикла о других нартских героях (Созук, Ширдан и Жёнгер), песням цикла о гибели нартского рода.

В процессе исследования А.Рахаев выявил, что в отдельных циклах основные напевы в процессе их развертывания в последующих проведениях с новым поэтическим текстом обнаруживают тенденцию не только к варьированию ритмики и отдельных звуковысотных показателей внутри одной мелострофы, оставаясь инвариантом на уровне лада. В подобных напевах значительную степень изменения, замечает он, претерпевает также интонационно-мелодический склад, нередко варьируется интервальный состав, некоторые элементы первоначально проведенного напева получают большую или меньшую степень развития, но все это на общей тематической и ладовой основе, опорой которой является характерная ритмоинтонационная формула, повторяемая сказителем в различных звуковысотных и метроритмических сопоставлениях, что производит впечатление свободного развертывания, и форма вытекает в конечном счете из импровизационной природы народного варьирования. Подобная динамика присуща напевам цикла о рождении героев («Дебет-батыр»), цикла об Ёрюзмеке («Ёрюзбек и краснобородый Фук»), цикла о Сосуруке («Сосурук и эмеген»).

Исходя из изложенного, может возникнуть впечатление некоторой статичности и однообразия в разворачивании того или иного эпического песенного повествования. Несмотря на квази-импровизационность, считает исследователь, произведение, храня отпечаток породившей его собственно импровизации, обладает и образной логикой, и конструктивной закономерностью, и каждый певец-сказитель, неукоснительно следуя в русле традиции, всегда имеет возможность для развития скрытых элементов музыкальной мысли, внося в традиционный мелос отпечаток своей индивидуальности. Это может быть и акцентирование, и подчеркивание концовки мелостроф различными по продолжительности ферматами, и своеобразное тембральное окрашивание элементов мелодики, и оригинальные приемы глиссандирования, и умелое использование динамических оттенков в кульминационные моменты повествования, особенно подчеркивающих патетику происходящего.

Собственно музыкальные же характеристики мелоса карачаево-балкарских нартских песен А.Рахаев определяет следующими показателями:

1. Основы мелодической линии коренятся в динамических свойствах регистровых подъемов и спадов (и в этом – глубокая связь мелодики с речевым интонированием), и основным принципом направленности мелодики является нисходящее движение (явление, отмеченное Л. А. Мазелем). Ведущим принципом организации напева, построенного в диатонических октавных, септимовых и секстовых ладах, является характерная ритмоинтонационная формула (ангемитонный квинтовый ряд из четырех звуков, образующих малую терцию и две большие секунды с устоем у нижнего рубежа малой терции), «скрещенная» зачастую в амбиту-се этих ладов с квартовым или квинтовым диатоническим (доминирование таких интонаций при известном лаконизме напева, развивающегося строго диатонически, указывает на речитационную природу мелоса). Основной устой, как правило, располагается у нижнего рубежа диатонического ряда, что указывает на моното-

никальность ладовой структуры.

2. Ритмика весьма разнообразна и причудлива вследствие декламационно-речитативного характера мелодической линии и ряда. указанных причин, но все же удается выявить в каждом цикле песен отдельные конкретные ритмоформулы, характерные для ритмики данного песенного цикла. Так, для цикла об Ёрюзмеке показательно активное движение ровными восьмыми, т. е. «наличие постоянного повествовательного пульса, одномерного, не допускающего ненормативных стяжений метрического времени (дуолей, триолей и т. п.)». Для других же циклов наиболее показательным является ритмическое последование – триоль и последующая четверть (или же две восьмые) – циклы о Карашауае, Со-суруке.

3. Формы кадансов, имеющих подчас решающее значение для смысла музыкальной речи, довольно многообразны, но наиболее отчетливо проявляется один вид – ангемитонный квинтовый или квартовый ряд из малой терции и секунд с устоем у крайнего рубежа малой терции. Существенно, что подобные кадансы в русской песенности определены Ф.А. Рубцовым как «повествующие, утверждающие» и подобная характеристика также укладывается в семантику исследуемых песен.

4. Одним из первостепенных формообразующих стимулов в развитии напева в целом и общей структуры песен вообще является принцип повторности в различных его вариантах (секвентная повторность, варьированная повторность, повторность ритмическая) как на уровне отдельной мелострофы, так и всего напева в целом.

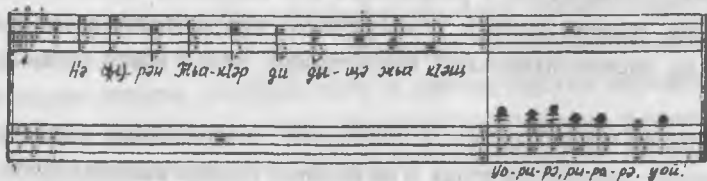
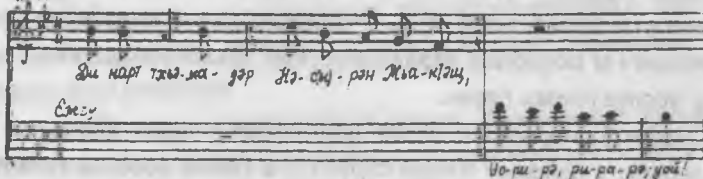
Нартский эпос Карачая и Балкарии – выдающееся культурное наследие – находится лишь в начальной стадии своего научного осмысления.

**АДЫГСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ
«ОРЗИМЕС СВАТАЕТ САТАНЕЙ»**



Аштар и црч ил' епископ - црети Аштару на крају олује
(милосни)

He comes



Влияние ислама на музыкальную культуру народов КЧР

Древние устно-музыкальные традиции культур народов КЧР были так сильны, что прошли "сквозь" христианство и ислам почти без изменений. Сказалось и то, что ислам проник в районы, заселенные карачаевцами и черкесами, по-видимому, уже в более просвещенные времена. Фундаментальные основы этой религии к этому времени стали как-то сдавать свои позиции, и просвещенный ислам суннитов оказался более приемлемым для переживших христианство, например, адыгов, проникся здесь более, чем где бы то ни было, духом суфизма. Поскольку к тому времени стержнем бытия местных народов стал веками отработанный этикет, то нормативность ислама не нашла себе беззаветно преданных апологетов. Кроме того, многие положения шариата не были созвучны их миропониманию и мироустройству, их представлениям о жизненных приоритетах и, к тому же, вступали в противоречие с традиционно рыцарским отношением к женщине. Слепое подчинение закону и религиозному предписанию тоже не нашло отклика в свобододлюбивой среде горцев. И хотя местные народы оказались маловосприимчивыми к требованиям фундаментального ислама, его "отредактированные" временем формы, тем не менее, довольно отчетливо сказались в культуре.

Таким образом, исламизация Карачаево-Черкесии носила несколько поверхностный характер и никак не могла повлиять на развитие светского, искусства, а суфизм, придававший музыке огромное значение, обусловил своеобразие развития религиозного искусства. Взаимоотношения мусульманства и музыкального искусства - пока одна из не решенных проблем, мало разработанных на Кавказском материале. Исключением являются только, пожалуй, единичные работы музыковеда Б.Б. Кардановой, Л.А.Киваловой, исследовавших специфику музыкальных процессов народов КЧР, а также работа В.Н. Юнусовой (32), впервые рассмотревшей взаимоотношения ислама и традиционной музыкальной культуры не только у народов Поволжья, но и Северного

Кавказа. Дав, в числе прочего, и культурологическое обоснование направлению исследований, Юнусова определила и наиболее важный его аспект: сформированность знания о музыкальной культуре и исламе именно в светских традициях. Ислам, как это отмечается многими исследователями, отличается определенной гибкостью в отношениях с культурами народов, ему поддающихся. Кроме того, виртуозно выполняемая работа по "толкованию" применялась не только к тексту Корана, но и ко всем местным обычаям, верованиям. Привлекательна была и его расовая терпимость. Не последнюю роль в его распространении сыграла и близость практики суфийских радений – зикров – с местной обрядовой практикой. В зикрах огромная роль отведена музыкальным элементам: пению, пантомиме, танцу, игре на музыкальных инструментах.

Общеизвестно, что ислам является мировоззренческой основой многих этнических культур. Но относится ли это к культурам абазин, карачаевцев, ногайцев и черкесов? Можно ли считать мировоззренческой основой религию, принятую на исходе тысячелетнего существования народов или этносов вне ее конфессии? Мировоззренческие основы закладываются и развиваются на стадии консолидации племен в одну этническую группу, и новая религия может стать популярной в этой среде лишь на основе ее внутреннего, духовного соответствия миропониманию данного народа. Этапы апробирования мировых религий (христианства и мусульманства) народами КЧР давно и подробно описаны. Нас же интересует, имманентен ли ислам музыкально-культурной традиции этих народов, внес ли он вклад в ее формирование или изменение. Определение этой традиции, с которым мы и согласимся, дано Юнусовой как "специфический социокультурный комплекс, включающий определенное музыкальное явление вместе со всей совокупностью его жизнеобеспечения" (32, 19). Расшифровка этого определения на материале народов КЧР выглядит так: музыкальные тексты (в т.ч. и акустические) относятся к доисламским временам и почти не сохранились; правила продуцирования и крите-

рии оценки данных текстов пока не установлены; институты музыкантства отсутствовали вплоть до середины XX в., а появившиеся имеют европейскую структуру с добавлением методик обучения игре на национальных инструментах (и то – только в последние 20 лет); формы организации аудитории и специфика звукоореализации на протяжении как доисламского, так и постисламского состояния общества носила больше стихийный или приуроченный к государственным праздникам характер, система жизнеобеспечения музицирования крайне слабо развита, полностью зависима от спонсоров, изготовление национальных инструментов осуществляется самодеятельными мастерами, акустическая среда (концертные залы и т.д.) отсутствует, как отсутствует и система поддержки талантов. Как видно, в музыкально-культурной традиции народов КЧР влияние ислама не просматривается, зато четко видно влияние социокультурных факторов, усугубленных периферийным состоянием, как самой республики, так и ее культуры в российском контексте.

Чем же объясняется столь малое подчинение мусульманским музыкальным обычаям? Юнусова доказывает "музыкальность" Корана, приводя его требования, типа: звук должен быть негромким, темп – замедленным, неспешным, что обусловлено опорой раннего чтения Корана на караванную песню – хида, (Темпо-ритм караванного шествия верблюдов как своеобразный метроном отмечал ритм чтения арабской классической поэзии).

Но ни традиционная песня-плач, ни другие музыкальные жанры местной культуры таким требованиям соответствовать не могут, поскольку экологические особенности Ближнего Востока, где они жились, кардинально отличаются от кавказских. Но вот предпочтение голоса перед музыкальным инструментом сближает исламские и северокавказские культуры, как и предпочтения вокальных жанров, связанных с текстом, что родственно коранической речитации. Юнусова сумела вскрыть и другие "музыкальные" аспекты Корана, применяя культурологическую методику анализа, из которого следует, что ислам никак не мог помешать формиро-

ванию и развитию музыкальной культуры Северного Кавказа. Интересны ее заключения, что обобщающего понятия музыки как вида искусства "в исламе не существует" (32,18). Это означает, что и запрещать, в таком случае, музыку ислам не мог. Не было претензий у ислама и к музыкальной науке, помогавшей в религиозном стихосложении. Кроме того, принадлежность к одной или другой конфессии на протяжении столь краткого исторического времени (периода исламизации Кавказа) не дает оснований утверждать мысль о религиозной подоснове направленности развития культуры. Тем более, что на протяжении 10 веков, когда ислам здесь утверждался, он нес значительные потери. Суфизм ортодоксальным исламом признан сектантским направлением, но история его развития в районах Карачаево-Черкесии привела к тому, что многие исламские ученые вынуждены снять с него марку сектантства.

Существует ли какое-либо влияние ислама на нартский эпос? Этот вопрос остается открытым. Искусствовед А.И. Рахаев пишет, что, несмотря на в основном музыкальное бытование "Нартов", точнее, музыкально-сказовое, исследователями большее внимание уделяется поэтической и исторической сторонам эпоса. Но, как отмечает Юнусова, в речитации Корана присутствуют некоторые, присущие нартскому эпосу, музыкально-стилистические черты (32,73), что, по-видимому, определенным образом облегчило его вхождение в культуры местных народов. Но если учесть большую древность нартских, чем коранических, сказаний (во всяком случае – на территории распространения нартиады), то влияние ислама может касаться только более поздних, "инновационных", что ли, сюжетов, добавляемых к эпосу со временем. Не произошло и вытеснение исламом искусство женщин-музыкантш. Дело в том, что профессионального исполнительства, как такового, у народов КЧР не было вплоть до XX в. Эту функцию несли на себе джегуако у адыгов, акыны или ашуги у тюркских народов и т.д. Но с укреплением художественно-культурных связей с соседними народами в музыкальной практике именно КЧР появилась

оригинальная черта – освоить и использовать национальную гармонику доверялось в основном женщинам. Они же приглашались в качестве «музыкантш» на свадьбы и другие празднества. Сохранилась в КЧР и роль женщин в танцевальном искусстве. Во всяком случае, всеми исследователями отмечалось радикальное отличие положения женщин народов КЧР от их положения, например, у чеченцев. Но мы уже обосновывали это большей приверженностью местных народов нормам, заложенным еще в доисламском адыгском этикете, с его рыцарским отношением к женщине, и еще нарттовскому уважению к ее уму и мудрости. Поэтому и у абазин, и у карачаевцев, и у черкесов парные танцы – главные, именно в них выражены все характерные черты женственности и мужественности обоих полов, а также оригинальность отношений между ними.

Музыка традиционно играет большую роль в жизни северокавказского общества, осуществляя не только эстетические функции, но и магические, лечебные, коммуникативные и другие. Она практически не потеряла их и в исламское время. Об этой высокой роли музыки в традиционной культуре народов КЧР с древнейших времен свидетельствует миф о нарте Ашамезе, чья флейта обновляет жизнь и является символом искусства. В его образе явно прослеживается параллель с древнегреческим богом Аполлоном, миф о котором, в свою очередь, восходит к древнешумерским и ассирио-вавилонским божествам.

Таким образом, говоря о взаимоотношении ислама с музыкальной культурой КЧР, отметим, что мусульманская ситуация на Кавказе не была однозначной. Ислам на Северном Кавказе не носил строгих регламентирующих функций в области искусств, в частности – музыкального. Сложившиеся в доисламской культуре традиции просуществовали вплоть до XX в., сохранившись особенно в песенных жанрах, танцевальном искусстве. Народные песни как карачаевцев, так и черкесов, и сейчас носят черты раннефольклорного интонирования, что свидетельствует об их художественно-эстетической достаточности для выражения художест-

венных и эстетических потребностей этих народов. Однако этот вывод может носить лишь предварительный характер, поскольку, музыкальная, как и вся художественная, культура в целом, народов КЧР все еще нуждается в специальных исследованиях.

Музыкальный инструментарий народов КЧР

Наиболее распространенной формой исполнения карачаево-балкарских народных песен было пение без аккомпанеента, но нередко пение сопровождалось игрой на музыкальных инструментах: сыбызгы, кьыл кьобуз, кьакьгъан кьобуз, кьобуз и других.

Сыбызгы — один из наиболее древних инструментов. Он представляет собой подобие дудки с шестью отверстиями, изготовленной из тростника или ружейного ствола. Вот как описывал этот инструмент С. И. Танеев в своей статье «О музыке горских татар»: «Длиною она (дудка—Р. О.) около аршина и сделана из ружейного ствола, в котором просверлено шесть отверстий. Звук необыкновенно резкий. Объем около дуодецимы, приблизительно от «а» до «е».

У карачаевцев и балкарцев были и струнные инструменты: одни вроде арфы с 12 струнами, из конских волос, другой—вроде скрипки с двумя струнами, каждая из которых сплетена из 10—12 конских волос. Сохранилось описание кьыл кьобуза С.И. Танеевым: «Резонатор узкий, оканчивающийся острым концом. Верхняя доска его делалась прежде из бараньей кожи, теперь из дерева. Объем кьобуза приблизительно от «е» до «ф». Смычком служит небольшой, согнутый в виде лука прут с натянутыми конскими волосами. Смычок натирается варом, которым с одной стороны обмазан и сам инструмент. Звук кьобуза слабый, жалобный, напоминающий скрипку с сурдиною. У меня до сих пор не изгладилось чрезвычайно поэтическое впечатление той ночи, когда мы, перед перевалом через Донгузорун, расположились на ночлег у костра. па горе Тхотитау, и засыпали под жалобные звуки кьыл кьобуза, на котором старый князь (И. Урусбнев—О. Р.) учил своего сына

горским песням».

И сыбызгы, и смычковые инструменты считались чисто мужскими музыкальными инструментами. К женским музыкальным инструментам относится кьобуз— однорядная гармоника, которая стала известна в Кара-чае и Балкарии во II половине XIX века. Звук кьобуза отличается звонкостью. С целью обогащения тембра к гармонике подвешивали колокольчики. В дореволюционное время мужчина, даже умеющий играть на кьобузе, ни за что не решился бы сыграть в общественном месте, так как играть мужчине на «женском» инструменте считалось весьма предосудительным. В советское время эта традиция изменилась: на гармонике стали играть и мужчины. Широкую известность в Карачаево-Черкесии и Кабардино-Балкарии получили талантливые гармонисты Билял Казим, Аубекир Кулов, Энвер Байчоров и др. Они не только прекрасно исполняют народные мелодии, но и сами являются авторами многих танцевальных мелодий.

Были у карачаевцев и балкарцев и ударные инструменты — доул (барабан) и трещотка (харс).

Таковы основные музыкальные инструменты карачаевцев (23,108).

Профессионализация музыкального искусства местных народов задерживалась как за отсутствием государственности, так и из-за походного образа жизни.

Облегченные музыкальные инструменты, созданные еще в глубокой древности, и жанры, т.е. устной традиции, не требующие больших временных и материальных затрат. И по сей день успехом пользуются старинные песни, аккомпанируемые на старинных инструментах, упоминаемых в Нартиаде. Как пишет исследователь адыгских музыкальных инструментов Б. С. Кагазев, образцы нартских сказаний пелись в сопровождении музыкальных инструментов. Тогда уже бытовали: бжамый (бжьэмый), камыль (къамыл), шичепшин (щыкэпщын), пхачич (пхъэкыч) и шотырп (шъотырп). К древнейшим духовным инструментам он относит камыл, сырын, бжамый; к струным — шичепшин, пшине-

каб, апепшин (использовавшаяся только аристократами двух-струнная гитара или балалайка), пшиентарко; ударным – пхачич, харс, барабан. Во второй половине XIX в. адыги и другие народы Кавказа переняли у русских современную гармонику.

Как уже говорилось, походный образ жизни большинства народов КЧР требовал все возить с собой. Поэтому и функции музыкальных инструментов были расширенными. Например, сырын часто использовали пастухи, поскольку его легко можно было сделать из растений с мягкой сердцевинной. Бжамый – свисток без отверстий на корпусе – служил для подачи различных сигналов. Пхачич (имеющий аналог в древнеегипетской культуре), состоявший из свободно соединенных одним концом 4-х, 7-ми или 9-ти пластин из дерева, служил для акцентирования ритма движения. Особый интерес представляет адыгский пшинетарко (пшина дыкуако) - род арфы, имевшей 6, 12, 16 или 24 струны из конского волоса, что позволяет предположить наличие довольно сложных - по музыкальному материалу произведений.

Вопрос о заимствованиях в области национального музыкального инструментария народов КЧР пока не решен. Очевидно одно, что в составе адыгского ясно прослеживаются культурные контакты, как с Древним Египтом, так и с Грецией (струнные) и Римом (барабан). Те же инструменты используются всеми народами КЧР, но под названиями на родных языках.

Неотъемлемой частью народного музыкального творчества ногойцев является его инструментарий, во многом совпадающий с инструментарием народов Средней Азии, Казахстана и Северного Кавказа. Музыковед Б.Карданова пишет, что "ногойские музыкальные инструменты в настоящее время сохранены в неполном составе и в разных регионах проживания ногойцев бытуют неравнозначно. Одни из них ушли из быта, потеряв свою утилитарную функцию (шаманский инструмент «асатайк»), некоторые инструменты популяризовались в народе в более поздний исторический период.

В последней четверти XIX в. – начале XX в. у ногойцев по-

лучили распространение разные виды гармоник, за короткий отрезок времени вытеснившие из употребления все традиционные музыкальные инструменты. Сейчас у кубанских ногайцев бытуют несколько разновидностей гармоник: диатонические татарские («казанки») — 12х3, 16х4; диатонические кавказские («национальные») — 16х4, 18х4, 21х4; хроматические гармоники. Последние встречаются преимущественно у молодых профессиональных гармонисток. Появление гармоники в сравнительно поздний исторический период внесло новый, гомофонно-гармонический, тип музыкального мышления, ранее не характерный для этого народа" (13,75).

Современное название гармоники у ставропольских и кубанских ногайцев заимствовано, считает Б.Карданова, от другого, вышедшего из бытования ногайского музыкального инструмента. Подтверждение этому она находит и у фольклориста А. И-М. Сикалиева, который пишет, что «у современных ногайцев название их древнего смычкового инструмента кобыза было перенесено на гармонику» (13,76). У астраханских ногайцев этот термин не распространен. Бытующую у них саратовскую гармонику называют сазом.

Отголоском старины, говорящем о былом прошлом ногайского музыкального инструментария, является одна из наших экспедиционных находок Б.Кардановой. "В ауле Икон-Халк нам повезло записать от старожилов мелодии ногайских военных маршей, которые исполнялись военным оркестром, бытовавшим у народов Средней Азии в период феодализма. В состав оркестра входили духовые и ударные инструменты: сурнай, давылбаз и карнай. Из употребления военные оркестры вышли в XVIII веке. Исчез и жанр военного марша. И записанные нами напевы, правда, в измененном вокальном исполнении, подтверждают существование музыки такого рода. Сам факт бытования у ногайцев оркестровой музыки и ее фиксация требуют дальнейших экспедиционных поисков и научных исследований в этом направлении" (13,76).

К эпизодично встречающемуся у ногойцев инструменту относится струнный шипковый инструмент домбра. Постепенное ее исчезновение из быта, считает она, можно объяснить несколькими факторами. С одной стороны, уходят из жизни старые домбристы, не передав своих традиций молодому поколению из-за ее малой популярности у молодежи. Непопулярность домбры является и следствием массового увлечения современного общества эстрадой, влиянием на его вкусы радио, телевидения и западной музыки.

Песенное искусство народов КЧР

Исследователями черкесского песенного искусства выявлены также песни пахарей, песни, исполнявшиеся при прополке кукурузы, очистке початков, погонщиков волов при молотье, песни косарей, пастушьи песни, аробные песни и наигрыши, песни пасечников, чесальщиц шерсти, а также, не сохранившиеся в звукозаписях, мельничьи песни, кузнечные, толчения зерна, очистки проса. Таким образом, содержание трудовой жизни адыгов прозрачно-комбинированное земледельческо-животноводческое хозяйство. В карачаевском песенном искусстве удельный вес земледельческих песен значительно меньше животноводческого. Это говорит в пользу развития последнего, как основы карачаевского хозяйствования. То же наблюдается и в народно-песенном осмыслении быта абазин и ногойцев, где первые почти в точности повторяют адыгские темы, а у вторых сильны мотивы животноводческие.

В опосредованно-трудовом, пласте адыгских песен выявлены охотничьи песни, посвященные или обращенные к мифологическому покровителю лесов и лесных зверей – Пшимазитхе и Лаушжерджию, песни вызова дождя, а также новогодние величально-поздравительные песни при обходе дворов. Охотничьи песни развиты и у абазин, и у карачаевцев.

Семейно-обрядовые жанры включают свадебные песни, ко-

лыбельные, песни, побуждающие детей ходить, песни укачивания дряхлых стариков (которые не выявлены ни у карачаевцев, ни у ногойцев, ни у абазин), а также причитания.

У адыгов также был развит жанр врачевальных песен: заговоров оспы, ран и травм.

Особенно развита женская песня, тематикой которой в основном является любовная лирика, а также темы покинутости, одиночества, навязанного замужеством, вдовства.

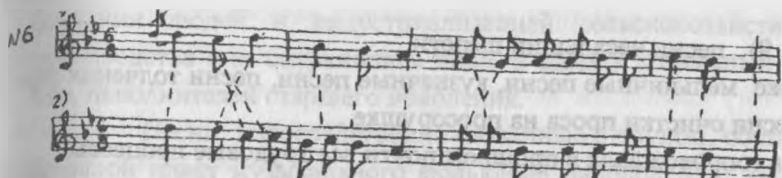
Обращает на себя внимание и такая особенность национальных песенных пластов: адыгский характеризуется большей степенью обобщения, тогда как в карачаевском фольклоре и песенном искусстве больше конкретики, конкретных героев, их имен и событий. Или еще: у черкесов есть "Песня дерева", в которой оно рассказывает о своей полезности в быту. Подобных песен у других местных народов не выявлено. Зато у карачаевцев есть песня "Камни плачут".

Как уже говорилось, музыкальная культура народов КЧР пока не поддается объективному научному анализу ввиду скудости как эпического, так и теоретического материала. Хотя древность и высокая "культурность" этих народов сомнению не подвергается. Во всяком случае, многозначен тот факт, что многие исследователи отмечают признаки генетического родства между древнеадыгской и культурами Передней Азии и Древнего Египта. А экономические и культурные связи протоадыгов с древним миром - Грецией и Римом, всем Востоком - продолжались более полутора тысяч лет. Все эти контакты прослеживаются как в мифологии, так и в эпосе, устном народном творчестве. В карачаевском же фольклоре, мифологии и эпосе ощутимы мотивы более позднего времени, периода принятия ислама, что значительно затрудняет идентификацию карачаево-балкарского этноса. Но, тем не менее, в их культуре остались явные следы тюркского. Спецификой же культуры ногойцев, по заключению Б. Кардановой, является то, что в разных регионах их проживания она представлена неоднородно. Основная причина этого явления - культурное взаимооб-

щение с соседними народами.

У астраханских и оренбургских ногайцев ею обнаружено наличие пентатонных ладов наряду с традиционными, тогда как в других регионах они встречаются эпизодично. "Наличие пентатоники в этих регионах объясняется как следствие тесных контактов ногайцев данного региона со своими этнородственными соседями – татарами и есть не что иное, как их музыкальная ассимиляция в численно большей этнической среде. Данный пример подтверждает вывод о том, что в ряде регионов компактного проживания ногайцев с многочисленными тюркоязычными этносами, в силу их языковой близости, произошел процесс ассимиляции малочисленных ногайцев в их среде. Это, в свою очередь, привело к частичной модификации их музыкально-интонационного словаря. Наши выводы наглядно подтверждают имеющиеся у нас в архиве (Б.Б.Кардановой – З.Б.) нотные образцы песен румынских ногайцев. В них, при сохранности жанров и неизменности общих принципов интонирования, все же вкрались и «инородные» для ногайского музыкального интонирования обороты, характерные в большей мере для турецкой и румынской мелодики. Это – пышная мелизматика и наличие хроматизмов" (13,77).

«Важная особенность ногайской музыки, считает Б.Карданова, – ее сохранность во времени». Она прослеживается как на уровне общей типологии интонирования, так и на уровне неизменности отдельных музыкальных образцов. Сравнение современного бытующего фольклора с первыми записями ногайских песен, сделанных В. Мошковым в XIX в., дали ей интересные результаты. В них обнаружилось некоторое сходство метроритма, формообразующих структур, мелодических контуров, высотных и временных расположений опорных тонов. Ладозвукоряды двух сравниваемых напевов состоят из соединения тетраордов, укладываемых в квинтовый звукоряд:



Таким образом, интонационное мышление ногайцев, считает исследователь, "отличается устойчивостью во времени и некоторым сходством мелодических образцов, принадлежащих разным территориально-географическим регионам. Данное явление можно объяснить историческими сведениями о ногайцах сравниваемых регионов. В XVII веке часть астраханских ногайцев откочевала на Кубань, а следовательно, в этот исторический период имела духовную общность их музыкальных культур" (13,78). И приведенный пример это убедительно подтверждает.

К древнейшим историческим слоям традиционного песенного искусства черкесов, карачаевцев ногайцев и абазин относятся эпос и песни, исполняемые в определенное время, при определенных обстоятельствах (приуроченные), жанровая дифференциация которых определяется их бытовой функцией. Песни, исполняемые в определенное время, при определенных обстоятельствах, представлены в фольклоре народов КЧР следующими жанрами:

- 1) песни, непосредственно связанные с трудом;
- 2) песни, опосредованно связанные с трудом;
- 3) семейно-обрядовые и семейные песни;
- 4) врачевальные песни-заговоры.

К жанрам песен, непосредственно связанных с трудом, относятся:

- 1) песни пахарей;
- 2) песни прополки кукурузы;
- 3) песни очистки початков кукурузы;
- 4) песни погонщика волов при молотье;
- 5) песни косарей;
- 6) аробные песни;
- 7) пастушьи песни и наигрыши;
- 8) песни пасечника;

9) песни чесальщиц шерсти,
а также мельничные песни, кузнечные песни, песни толчения зерна, песни очистки проса на просорушке .

Песня сопровождала в прошлом почти все трудовые процессы.

К жанрам песен, опосредованно связанных с трудом, относятся:

- 1) охотничьи песни, обращенные к мифологическому покровителю леса и лесных зверей;
- 2) песни вызова дождя;
- 3) новогодние величально-поздравительные;
- 4) новогодние песни при обходе дворов,
- 5) ритуальный флейтовый наигрыш, способствующий поиску тела утопленника.

Жанры семейно-обрядовых и семейных песен включают:

- 1) свадебные песни;
- 2) колыбельные песни;
- 3) песни, побуждающие детей ходить;
- 4) песни укачивания одряхлевших стариков (обнаружены у адыгов);
- 5) причитания .

К жанру врачевальных песен относятся:

- 1) песни-заговоры оспы;
- 2) песни-заговоры ран и травм.

К приуроченным песням непосредственно примыкает обрядово связанный с ним традиционный поэтический жанр музыкально не интонируемых благопожеланий, произносимых перед началом работы или по ее окончании, во время праздника возвращения с пахоты, обрядов свадьбы и др. Помимо благопожеланий, была распространена и предварявшая любую работу традиционная заклинательная формула.

В наши дни свою традиционную функцию сохранили более или менее устойчиво только семейные, семейно-обрядовые песни, благопожелания. Все остальные жанры приуроченных песен утратили свою функцию в связи с коренными изменениями в быту и

сознании людей и индустриализацией сельскохозяйственного производства они сохранились лишь в памяти отдельных народных исполнителей старшего поколения.

Песни, непосредственно связанные с трудом, составляют большой пласт музыкального фольклора народов КЧР. (45). Вот песня пахарей (черкесская)

ПЕСНЯ ПАХАРЯ



Упряжка из восьми волов медленно тянет плуг, борозда аккуратно ложится к борозде, а пахарь, обращаясь то к «фаскидисторогим» волам, то к молодым погонщикам, поет на местный стабильный напев пахотную песню, индивидуально варьируя ее традиционный поэтический текст, и она настраивает волов и погонщиков на соблюдение прямоты и правильности борозды, на ритмичный шаг:

«Уо, мерно идите, уо-а!...». Пахарь радуется тому, как движется работа, как прибавляется пашня. Поэтическая композиция песни открытая. Варьируя традиционный текст, пахарь то повто-

ряет его. то импровизирует сам и поет так целыми днями. Начало и конец его пения обусловлены обрядом, организующим общинную пахоту адыгов. На пахоту община выезжала в один день, избирался старейшина пахоты, позже — падишах пахоты: Перед его шалашом ставилось знамя. По велению старейшины утром знамя поднимали, и община начинала работу, пахарь запевал свою песню. В обед и вечером знамя опускалось, работа прекращалась, обрывалась и песня.

Песня организовывала и подчиняла упряжку и погонщиков единой воле плугаря, скрашивала их тяжелый труд.

Вот аробщик, садясь в арбу, начинает тихо петь, погоняя своей песней волов: «Шагай же, шагай, мой "славный Рябуха!..» Торопиться ему некуда: пока медлительная арба доедет до леса или хлебного поля, он может побеседовать со «славным Рябухой» о жизни, о своих заботах, о сердечных делах или с доброй улыбкой посмеяться над «слабостями» вола:

АРОБНАЯ ПЕСНЯ (ЧЕРКЕССКАЯ)

$\text{♩} = 98$

1. Уб - тэ - мэ, уб - тэ - мэ, си Къу - лэ - ны - жн(ы)! Къу - лэ - ны - жн(ы) да - ху - мэ - па - шэ!

2. Га - сэ - шэ - жн(ы) - ри - уи - жа - гъуэ, ма - ку - къэ - шэ - жн(ы) - ри - уи - ца - сэ.

3. Ца - сэ - са - ш(ы) - ри - хуэ - тв - ми. Мы - та - та - мы - жн(ы) - ри - хуэ - ца - на.

Снопы вывозить тебе не любо,
Сено вывозить тебе любо...

Юмористическая характеристика присутствует как общее место во всех версиях аробных песен.

Композиция этого вида песен также открытая, и аробщик может петь, импровизируя долго и свободно, не ограничивая себя темой труда. Аробная песня – своеобразная форма размышлений над нелегкой жизнью. У нее оригинальная манера исполнения – тихое, невнятное пение, пение для себя, на стабильный местный напев аробной песни. Адыги называют ее «песней сквозь зубы» («дзапэ уэрэд»). Человек, садясь в арбу (бричку, сани), как правило, начинал «петь сквозь зубы». Аробную песню могла заменить и другая: манера исполнения превращала в аробную любую песню – героическую, любовную, нартскую и т. д. Как говорят горцы, главное назначение аробных песен – укоротить длинную дорогу.

Аробные песни есть и у карачаевцев, абазин, ногайцев.

АДЫГЕЙСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ



КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКАЯ НАРОДНАЯ ШУТОЧНАЯ ПЕСНЯ

"АРБАЧИ" – "ИЗВОЗЧИК"



Аналогично и главное назначение традиционных песен расчесывания шерсти.

В долгие осенние и зимние ночи в селениях и аулах собирали девушек для расчесывания шерсти. Расчесывали ее на домашние нужды – на бурку молодому наезднику или табунщику, на теплые ноговицы старикам, на пряжу для черкески и т. д. При свете лучины (позже – керосиновой лампы) девушки делали свою утомительную, однообразную, нудную работу, песней скрашивая ее, прогоняя скуку и усталость. Они начинали с похвалы своему инструменту: «Чесалка. чесалка – меч острый...» или «Чесалка, чесалка (шерсть превращающая) в шелк...».

Тексты песен чесальщиц шерсти не имели единых мотивов и единых сюжетов. Типичная для текстов этого вида песен структура – варьируемый традиционный зачин, несколько клишированных мотивов – шуточный выпад против старух: «Старухи этого дома голова [платком] не повязана, девушки этого дома чесальщицы неутомимые...»; несколько хозяйственно-бытовых истин: «Не сеют коноплю поздно, во рту горько-[ешь]; сетования на утомительный труд: «Шерсть чесать собравший нас за наше мученье в ответе...» или «Уа, о наших печалях ни нана, ни дада не знают...»; раздумья о своих девичьих заботах и шуточное пренебрежение: «Лопату возьми и отбрось его [жениха]», или похвальное слово братьям, которые выдают замуж своих сестер за хороших

юношей: «Кто своих сестер за хороших мужей выдает, тому на бурку шерсть расчесываем...». Хотя по числу стихов песни эти невелики, импровизация в них тематически неограниченна, и композиция и последовательность мотивов могут быть различны.

Но в песнях чесальщиц шерсти порой встречаются и сохранившиеся мотивы вербальной магии. Однако, как правило, чесальщицы пытаются своим магическим словом воздействовать не на самый трудовой процесс, а скорее всего на вещи, которые будут изготовлены из начесанной ими шерсти. Им предрекается быть счастливыми:

Черкеска белая,
Ноговицы белоснежные,
Ногами белоснежными
Новобрачный играет

Видимо, девушки работали на жениха, которого готовили к свадьбе.

Предрекания могли также относиться и к будущей хозяйке дома, где они работают:

Играючи и шутя
Наша (молодая) хозяйка сына родит,
Ею рожденный не погибает,
Ею сшитое не порется.

Это означало, что будущая невестка должна оказаться такою, какою она описана в песне.

Предреканье выражается глаголом изъявительного наклонения. Попытка воздействовать силой слова на судьбу или природу в песнях данного вида может быть выражена и более активно — в форме императива. Равномерный ритм напевов этих песен, исполняемых, как и предыдущие, в процессе труда, в отличие от них, в известной степени синхронен равномерному ритму движений рук чесальщиц шерсти. Означает ли это предназначенность песен данного жанра облегчить мускульную работу? Но ведь трудность расчесывания шерсти не в мускульном напряжении, а в нудном его однообразии и продолжительности, не облегчаемых соответ-

ствием ритма напева ритму труда. Вместе с тем, при несомненной близости ритма движений рук чесальщиц ритму песенного напева, последний является не механическим повторением первого, а художественным его обобщением, при котором труд и песня не мешают друг другу. Утилитарной функцией песен чесальщиц шерсти является задача эмоционально облегчить однообразную работу и магией слова способствовать тому, чтобы изготавливаемые вещи стали счастливыми.

ПЕСНЯ ПРИ РАСЧЕСЫВАНИИ ШЕРСТИ

♩ = 64

1. Цы - му - рэ, цы - му - рэ, джэ - та - уэ! Ны - уэ - жьу ис - хэр шхэ - мы - шэц,

пшэ - шэу ис - хэ - ри пхэ - рей - хээ

2. Шэ - уэ кьуап - шэ - ча - бдээ - тхым и шла - гьуэр долх - ри!

Зэ шыпху пьф - хэ - ми ө - зы - тым и шла - гьуэр долх, дөөи!

♩ = 64

1. Цы - пхэ, цы - пхэ, цы - пхэ! Цы - пхэр зы - ер кха - джэ.

Чэ - у кым - быд шы - лэ - ми и пчы - ла - юр шхэ - та - зо.

Интересный пласт фольклорной музыки народов КЧР составляют произведения, носящие пограничный характер. Таковы, например, песни обращения к божеству при выполнении каких-нибудь работ. Известна карачаевская "Песня о Долае", возникшая в пастушьей среде, исполняемая при сбивании масла, но обращен-

КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ "ДОЛАЙ"



К роду песен, непосредственно связанных с трудовым процессом, относятся и песни погонщика волов при молотье. Для них также типична открытая композиция поэтического текста и свободное его варьирование.

Развязанные снопы хлеба раскладывались на гумне большим кругом колосьями внутрь. В центре гумна вбивался толстый кол. К нему привязывался передний вол так, чтобы упряжка ходила по кругу. Сзади ее подгонял хозяин. Волы, топча, молотили хлеб. Работа была также нудной и долгой. Погонщик пел свою песню, отгоняя скуку, понукая упряжку восклицаниями: «Ай рирейта!», «Ей!» - и тем самым подчиняя ее своей воле. В песне погонщик мог свободно варьировать традиционный текст в пределах жанровой темы, снова и снова его повторять и комбинировать по-своему мотивы. Он ласково величал волов: «Ай рирейта, оба крайних-крутороги, ай рирейта, крутороги все в нашей упряжке» - или похваливал нехитрые гуменные инструменты:

(Ай рирарайта,) двурогий шест - наши вилы.

(Ай рирарайта,) наши вилы - краснорogie.

(Ай рирарайтэ,) наши лопаты [словно] бумаг.

Поэтический язык- песни погонщика волов при молотье родствен языку аграрного благопожелания и там, и здесь плодородие и изобилие изображаются одинаковыми гиперболическими образами:

Первый твои вымолот – сто мер,
Восемьсот возов хлеба намолачиваешь, ей!

Зы дестынэр 1этэ щибгъуу,
Зы самэр гунбгъу я хьэльэу.
-Зы лъэхъпй тетсчмэ – самнт1у,
Лъэхънн ет1уанэр самнщу...

Одна десятина стогов девятьсот [пусть даст].
Одна куча [вымолота] одной укладки девять арб [пусть наполнит],

Одна укладка [снопов на гумне] две кучи [пусть даст].

Вторая укладка – три кучи...

(Аграрный хох. перевод наш)

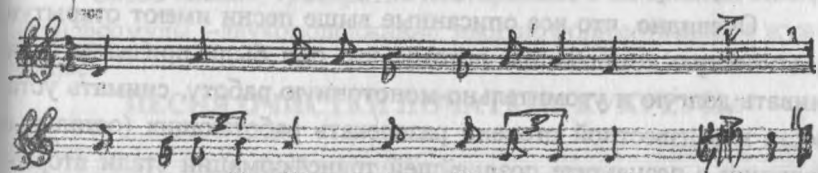
Родство, на наш взгляд, очевидно.

Этот традиционный мотив благопожелания в песне погонщика вполне органичен и имеет магическую функцию–предречь изобилие хлеба. Поэтические тексты песен погонщика могли импровизационно долго развиваться именно потому, что благопожелания, из которых заимствовались подобные традиционные образы, располагали большим количеством готовых клише об изобилии и материальном благополучии. Функциональное назначение песен молотье–скрасить долгую и скучную работу и одновременно способствовать увеличению урожая хлеба. Родство поэтических образов песни погонщика волов при молотье с хохом позволяет предположить, что хлебу предрекалось (или могло предрекаться) не только быть обильным, но быть и праздничной пищей.

ПЕСНЯ ПОГОНЩИКА (ВОЛОВ ПРИ МОЛОТЬБЕ)



ПЕСНЯ ПОГОНЩИКА (ВОЛОВ ПРИ МОЛОТЬБЕ)



ПЕСНЯ ПРОПОЛКИ КУКУРУЗЫ

Handwritten musical score for a song. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and the same key signature. The music is written in a rhythmic, folk-like style with many eighth and sixteenth notes. There are some handwritten annotations above the first staff, including '1-2-2' and '2-2-2'.

1. Уой - то мы - ри роу!

Жёму (тее)

Уой - то мы - ри роу!

Уой ро, уон уэ - ре - ло!

Уай - рэ - рэ, уэр ро!

К песням открытой композиции относятся песни прополки кукурузы и песни очистки початков кукурузы. Они также исполнялись во время процесса труда. Все представленные в звукозаписи песни прополки кукурузы поются без значащих слов — с ритмизирующими словами и восклицаниями: «Уора, уош уойра, уореда!». Песню же очистки початков удалось записать лишь в отрывке, судя по которому она была величальной, славящей золотистые початки: «Золотисто-шелковая, золотисто-шелковая... Золотисто-

шелковую [кукурузу] славим!» Структура песни вполне соответствует этому характеру—пение солиста сопровождается величальным хоровым «ежу». Интересно отметить, что варианты песни очистки початков у черкесов использовались как песни праздника рождения первого ребенка. И там, и здесь они носят величальный характер.

Песня прополки кукурузы и песня очистки ее початков открывали возможность для импровизации длительность трудового процесса, сопровождаемого ими, располагала к этому.

Очевидно, что все описанные выше песни имеют открытую поэтическую композицию потому, что они были призваны скрашивать долгую и утомительно-монотонную работу, снимать усталость и в известной степени развлекать работающих (остальные функции в результате позднейшей трансформации стали вторичными; так случилось, как нам кажется, с песнями прополки кукурузы и очистки ее початков, исполняемыми антифонно запевалой и хором «ежу»). Характер утилитарной функции и является их главной, жанрообразующей особенностью.

Песни же, призванные магически воздействовать на природу, на объект труда, на инструменты труда, как правило, обладают замкнутой поэтической композицией. Такие песни пелись не в процессе работы, а перед ее началом — подобно благопожеланиям (хочам), произносимым также перед началом работы (реже—после ее окончания). Здесь мы имеем дело с «начинательной» магией: перед началомковки лемеха кузнец произносил хох; в "есть первой борозды плутарь произносил хох; перед тем как в землю бросить первые зерна, сеятель также произносил хох, и т. д.

К типу песен с замкнутой поэтической композицией, исполняемых перед началом работ, относятся и песни косарей (мэкъяуэ уэрэд). В отличие от них, песни пасечника (бжьахъуэ уэрэд) с такой же замкнутой композицией исполняются во время самой работы. Содержание поэтических текстов этих песен-заговоров строго ограничено жанровой их функцией; их напевы и тексты относительно стабильны и допускают лишь незначительное варь-

ирование. Они имеют, помимо традиционных стабильных зачинов, и традиционные стабильные замыкающие формулы.

Поэтический текст песни пасечника призванной заговаривать отроившихся или одичавших пчел и побудить их перейти (через роевню) в новый улей, представляет собой повторяемую формулу, исполняемую на стабильный напев:

В роевню иди, в улей перейди.

Рыжий славный, благодворец!

Слово «пвей», троекратно повторяемое в начальном стихе этой формулы, — звукоподражание, имитирующее пчелиное жужжанье.

ПЕСНЯ ОЧИСТКИ ПОЧАТКОВ КУКУРУЗЫ

$\text{♩} = 57$
Кыргызы (Зилсвита)

1. Дэ - на - уэ, дэ - на - уэ!
Жыгу (пче)

(Уо - рой,) да - на, дэ - нэ - у - нэр, (ро)!

2. Дэ - на - уэ, дэ - у - са!
Жыгу (пче)

(Уо - рой,) да - на, дэ - нэ - у - нэр, (ро)!

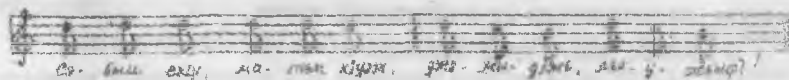
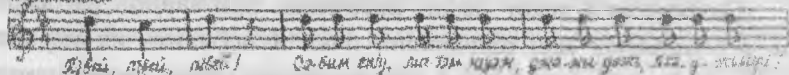
3. Дэ - на - сс - гым нэ - рэ - ту.
Жыгу (пче)

(Уо - рой,) да - на, дэ - нэ - у - нэр, (ро)!

АДЫГСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ КОСАРЕЙ

ПЕСНЯ ПАСЕЧНИКА «В РОЁВНЮ ИДИ, В УЛЕЙ ПЕРЕЙДИ»

С. ПАСЕЧНИК



ПЕСНЯ КОСАРЕЙ (КАРАЧАЕВСКАЯ)

Негродов



Правомерно говорить о сложности и многообразии соотношения труда и песен непосредственно связанных с трудовыми процессами. Это соотношение складывается, по крайней мере, из двух взаимосвязанных компонентов: из желания эмоционально облегчить примитивные формы труда (скрасить песней его утомительное однообразие, снять усталость) и из стремления магически воздействовать на природу, на труд, на его результаты. Поэтому в зависимости от того, какой из этих компонентов доминирует, можно говорить, как нам кажется, о двух типах такой взаимосвязи: эмоциональной (во всех песнях с открытой композицией) и магической (во всех песнях с замкнутой композицией). Исторически более ранним, из них, видимо, следует считать второй тип. Трансформация трудовой песни шла в направлении ослабления взаимосвязи второго типа и за ее счет — развития взаимосвязи первого типа. Песни, непосредственно связанные с трудовыми процессами, на протяжении веков все более и более наполнялись гуманистическим содержанием.

В песнях, непосредственно связанных с трудом, как и в аналогичных песнях других народов, просвечивает стихийно-материалистическое отношение к действительности, осложняемое элементами суеверного осмысления природных сил. Суеверие здесь является лишь реликтом древних анимистических представлений, но отнюдь не результатом влияния мусульманского или христианского религиозного мистицизма. К аналогичным выводам пришли исследователи крестьянской календарно-обрядовой поэзии русского, грузинского, казахского и других народов.

Однако было бы неправомерно сводить отношение к действительности песен, непосредственно связанных с трудом, к одной лишь утилитарной их функции. В ней всегда присутствует эстетическое начало. Реализация первичного, утилитарного назначения связана с эстетической действенностью песни: чем художественно совершеннее произведение, тем лучше оно «заговаривает» природу, труд и т. д., тем успешнее облегчает труд, снимает усталость и т. д. И наоборот — художественно беспомощное (или разрушенное) произведение не может выполнять свою утилитарную функцию.

В песнях, непосредственно связанных с трудовыми процессами, всегда играли и играют большую роль не только напев, тембр его интонирования и одиночная или хоровая форма музыкального исполнения, но и яркое поэтическое слово, рисующее образы окружающей действительности: верного помощника крестьянина вола (он «круторогий», «раскидисторогий», он "славный Рябуха", хозяин относится к нему ласково-иронически: «Снопы возить тебе не любо, сено возить тебе любо» и т. д.), рабочих инструментов (вилы — «краснорогие», деревянная лопата — «тонкая, словно бумага» и т. д.). Со временем на первый план выдвигается образ человека. У девушки, начесывающей шерсть, любимый её «бровям подобен», «одному из глаз» её «подобен». Не менее ярко выражает она и свой отказ нелюбимому:

Море огромное меж нами [да будет]!

Река огромная меж нами [да будит]!

Или:

Отцова [лома] крышу спивает.

Плюхнется на стул – сломает.

Ему на грудь смотрю–[черна, словно] ворон,

Разденется–[словно] грач.

В металогики песен, непосредственно связанных с трудом, преобладают эпитет, гипербола, синтаксический и вариационный параллелизмы. В более древних слоях они выступают с преобладающей магической окраской, однако впоследствии в результате исторического развития эмоционально-эстетическая окрашенность в них начинает доминировать.

К песням, непосредственно связанным с трудовыми процессами, по своей жизненной функции относятся охотничьи песни и песни земледельческого календаря. Они опосредованно связаны с трудом, обращены к мифологическим покровителям охоты, дождя, урожая и хуроме–празднику зимнего солнцеворота, к которому позднее было приурочено рождество.

Гимн Пшимазитхе–мифологическому покровителю леса и лесных зверей–бытовал в качестве охотничьей песни, призванной его умиловить и побудить, послать удачу охотникам. Пшимазитха – охотничье божество адыгского языческого пантеона.

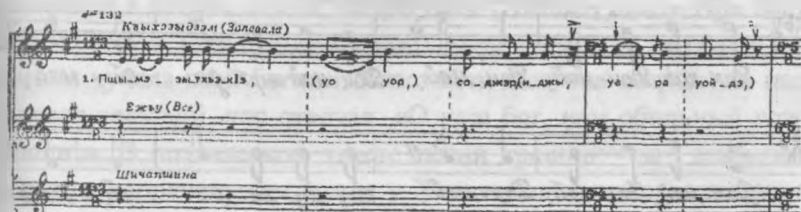
Пшимазитху называли «рыжеусым», представляли играющим в шашки (сотэ-рэш) из кончиков оленьих рогов, у него «золотой хохол», который "дыбится" ("зыресе"); особенно любимые им жертвы–«сано красное веселое», «валух белый многорогий», красавица «белорукая»; его атрибуты–баклага из кожи ланьей головы и палица (бьвдакъ) из кости слона.

Строфовая форма гимна Пшимазитхе–двустипшия, связанные между собой подхватной рифмой (акромонограммой). Каждый стих, расчлененный на два полустипшия музыкально-ритмической цезурой, представляет собой развернутый эпитет–характеристику Пшимазитхи

Гимн Пшимазитхе типологически соответствует осетинским песням об Афсати - и карачаево-балкарским песням об Апсаты. Все они посвящены покровителям лесных зверей и выполняют

тождественные функции (умилостивить «владыку» и побудить его послать удачу в охоте).

ГИМН ПШИМАЗИТХЕ



Песня «Даушджерджий» обращена к покровителю охотников и рыцарей-наездников – христианскому святому Георгию (Дауш Джорджию). Он во многом сходен с осетинским его аналогом – «белобородым» мельником Уастырджи, посылающим «обилие». Адыги величают Даушджерджия «дарящим счастье»; они настаивают на его доброжелательность, обещая, что «в глубоких норах обитающие – наша общая добыча. Даушджерджий, как и Пшимазитха, имеет «белолицую, «светлорукую» пленницу. Не исключено, что песня «Даушджерджий» могла быть посвящена в далеком "прошлом тому же Мазитхе, но позднее, в эпоху рыцарей-наездников, уже обращенных в христианство, переадресована святому Георгию и превратилась в охотничью песню. Такое толкование ее происхождения тем более вероятно, что в ней нет наезднических мотивов.

ПЕСНЯ-ОБРАЩЕНИЕ К ПОКРОВИТЕЛЮ ОХОТЫ



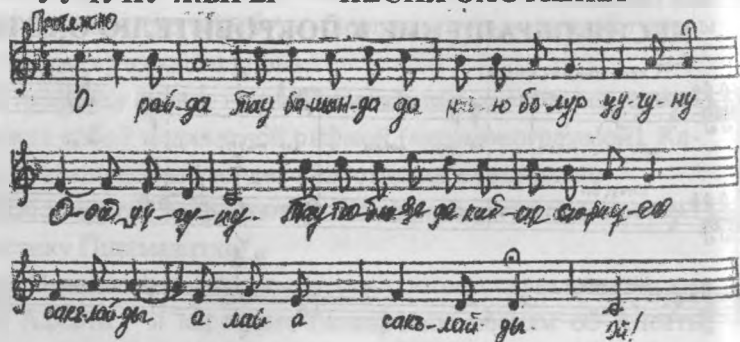
"ДОММАЙ" – "ЗУБР"



КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ "АПСАТЫ"



КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ "УУЧУНУ ЖЫРЫ" – "ПЕСНЯ ОХОТНИКА"



В жанровом отношении охотничьим песням во многом родственны земледельческие обрядовые песни и песни вызова дождя. Они подразделяются на два вида. К первому относятся песни, обращенные к богине дождя Ханцегуаше (Хьэнцэгүашэ). При наступлении засухи устраивалось многолюдное шествие по селу с возжением чучела этой богини. Участники шествия антифонно пели. Запевал ведущий, хор отвечал: «О наш бог, нам обильный дождь пошли!». В поэтическом тексте песни традиционная стабильная формула испрашивания дождя у Ханцегуаши многократно повторялась. В шапсугской песне того же назначения дождь испрашивается не прямо, а предрекается глаголом изъявительного наклонения:

1. Ханцегуаш мы водим –
Дождь идет!
2. На Нехетхе гром гремит –
Дождь идет!

Обрядовое шествие с песней входило в каждый двор, хозяйка обливала водой его участников и одаривала их курицей, пшеном, маслом, мукой и т. д. По окончании обхода дворов на берегу реки устраивалась обильная обрядовая трапеза с обязательным веселым купанием в реке. Купали всех: молодых и старых, женщин и мужчин, простых людей и аристократов, односельчан и гостей –и купали обязательно в одежде. На этом обрядовом празднике все становились равными, и наступало эфемерное царство вольности.

Второй вид песен вызова дождя – песни, обращенные к Еле (Елэ). Ела – адыгская форма имени христианского Ильи-пророка. Эту группу следует выделить не только по имени покровителя, к которому обращены песни, но, что еще важнее, по их функциональной сложности. В то время как песни, обращенные к Ханцегуаше, имели лишь одну функцию вызова дождя, эти песни выполняли две функции: вызова дождя и величания громового бога.

Песню «Ела-цоппай» («Елэри-цоппай») народ определяет как «щыблэ удж» (Щыблэ – бог грома и сам гром, удж – ритуальная

пляска), что можно перевести как «пляска в честь громового бога». Илье-пророку она, видимо, была переадресована после принятия адыгами христианства. Песня «Ела-цоппай» (слово «цоппай», по объяснению Г. Ф. Чурсина, восходит к имени осетинского бога грома) существовала в единстве с обрядовой пляской вокруг убитого молнией или вокруг места, пораженного молнией. Она является одним из редких примеров троичного синкретизма, дожившего до нашей эпохи. Функцию вызова дождя песня эта приобрела, вероятнее всего, позднее—по ассоциативной связи дождя и грома (гром чаще всего сопровождается ливневыми дождями). В этой функции она могла заменять (и заменяла) песню испрашивания дождя в обрядовом шествии «Ханцегуаша». В соответствии с таким бифункциональным ее значением усложнилось и содержание песни. Поэтический текст начинается с величания Елы: он велик, грозен, не знает себе равных («Елэрн ялейс»). Слова эти поет запевала. После каждого стиха, спетого запевалой, следует рефрен, исполняемый им одновременно с хором и дважды повторяемый: «Уо Ела, уо Ела, Ела-цоппай!» Рефрен этот предшествует и первому стиху, являясь традиционным зачином песни. Образ Елы не отделялся в народном сознании от его деяний («Ела тучей бурой надвинулся, у околицы разразился, дороги края разворотил, детей заставил вздрогнуть»). Не отделяется образ Елы и от того, кого он поразил:

Ела — это Каншаовы,
Ела — это корова белолобая,
Из четырех сосцов [которой]
Молоко текло.

Бытование песни «Ела-цоппай» в функции заклинания-вызова дождя привнесло в ее текст традиционные мотивы Ханцегуаши (призывы обливать водой старух), мотивы изобилия, приносимого якобы ударом грома («Отчаявшиеся возрадуются, проса урожай обильный он пошлет»), а в ее стиль— традиционные поэтические образы аграрного хoha (ритуальных пожеланий обильного урожая):

Проса урожая обильный он пошлет...
 Так что и волю старые будут падать.
 Волю молодые будут реветь.
 Проса сноп-мата зерна!
 В одной мате-воз зерна!

О ЕЛА, О ЕЛА, ЕЛА-ЦОППАЙ

$\text{♩} = 60$

Ежыу (Все)
 Уо Е - ла, уо Е - ла, Е - ла - ри - цоп - пай!

Кызылгызэм (Запевала)
 Ежыу (Все)
 Кызылгызэм (Запевала) Уо Е - ла, уо Е - ла, Е - ла - ри - цоп - пай!

The musical score is written for two voices. The top voice is labeled 'Ежыу (Все)' and the bottom voice is labeled 'Кызылгызэм (Запевала)'. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The key signature has one sharp (F#). The melody is simple and repetitive, with the lyrics 'Уо Е - ла, уо Е - ла, Е - ла - ри - цоп - пай!' repeated in both parts.

Песни вызова дождя есть и у абазин, и у карачаевцев, и у ногайцев.

ДЗИУРА

ДЗИ - УА - РА! ДЗИ - УА - РА! ИА - ЛАХІ КВА ТАРК РА!

АхІ ипхІа дыды шытІ!

ИА - ЛАХІ КВА ТАР-КВА!

УА(р) КВА ТІАКІВ! УА(р)ДЫ ТІАКІВ Ар - зы - РА хьа чоп! чоп!

The musical score is written for three voices. The first voice has the lyrics 'ДЗИ - УА - РА! ДЗИ - УА - РА! ИА - ЛАХІ КВА ТАРК РА!'. The second voice has the lyrics 'АхІ ипхІа дыды шытІ!'. The third voice has the lyrics 'ИА - ЛАХІ КВА ТАР-КВА!'. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The key signature has one sharp (F#). The melody is simple and repetitive, with the lyrics repeated in all three parts.

ЧЕРКЕССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ "ХАНЦЕГУАШУ МЫ ВОДИМ"

календарь

Хан-ца-гуа-ца зы-до-ца!

А-лыхь, уащх кье-гъа-ца-цах!

КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ "СУУ АНАСЫ" – "МАТЬ ВОДЫ"

Умеренно

Суу а-на-сы Мам-мет-тир, Оу, Оу, Мам-мет-тир

Айт-ха-мы-ны, керт, эт-тир, Оу, Оу, Мам-мет-тир

Таким образом, песни вызова дождя – характерный жанр фольклора народов КЧР в части летне-весенних, календарных обрядов, призванный предотвратить засуху и сохранить урожай. Г. Ф. Чурсин, объясняя происхождение этого обряда, сообщает: «Обливание друг друга водой – обычай, весьма распространенный на Кавказе. Эта невинная забава имеет далеко не невинное происхождение. В доброе старое время, чтобы умиловить разгневанно-

го владыку вод, в жертву ему бросали в реку или озеро человека. Позднее... стали довольствоваться тем, что его только окунали и толкали в воду. Отсюда и ведет свое начало обрядовое обливание друг друга водой».(29, 58).

В обряде участвовали разные половозрастные группы, в основном пожилые женщины и дети. Исполнители обряда обходили дворы, пели песню вызова дождя. Хозяева в ответ обливали их водой и выносили им мясо, муку, сметану. Обойдя дворы, все шли к реке. Куклу (чучело богини рек) бросали в воду, сами купались в реке. Затем съедали угощение и расходились. По словам информатора, «часто бывало, что после этого начинался дождь, даже до конца играть не давал».

Песни вызова дождя сближает с охотничьими песнями обращенность тех или других к различным мифологическим покровителям и родство утилитарной функции (вызов или испрашивание изобилия, величально-гимнический характер поэтических образов и песнопения). Утилитарно-магическая направленность сближает с ними и инструментальный наигрыш "Плач у воды" («Псыхэгэ»), якобы помогавший отыскать в воде тело утопленника. Мелодию эту играл исполнитель на бжами (род прямой флейты), который шествовал вдоль реки во главе процессии из родных и односельчан утопленника, разыскивавших его тело. Существовало поверье, будто на том месте, где лежало тело утопленника, бжами переставал звучать и ритуальная мелодия обрывалась.

"Ногайские песни вызова дождя, как пишет Б.Карданова, сопровождаются традиционно-обрядовыми действиями: женщины аула, а также дети и подростки устраивают многолюдное шествие по аулам с вождением чучела и поют традиционные песни «Яв — яв, ямгырым» («лейся-лейся дождик»), «такта куршак» («деревянная кукла») и другие. Эти обряды и сопровождающие их песни широко бытовали в ногайских аулах до 60—70 годов XX столетия:

ТАКТА КУРШАК (НОГАЙСКАЯ ПЕСНЯ ВЫЗОВА ДОЖДЯ)



В текстах песен вызова дождя присутствуют элементы прошения у всевышнего полить дождем иссохшую от жажды землю. В каждом дворе поющих одаривали съестными подарками и обливали водой. По окончании обхода дворов на берегу реки устраивалась обрядовая трапеза с резанием жертвенного животного, уходящая своими корнями к языческим жертвоприношениям и сопровождающаяся веселым купанием в реке. Обрядовый атрибут — чучело и обливание водой с купанием в реке является обязательным как у народов Кавказа, так и у многих народов мира. К. Бешога предполагает, что эти обряды «...возможно, когда-то сопровождалось человеческими жертвоприношениями». В настоящее время они носят характер обязательного шуточного, веселого бросания в реку. Чучело же являлось олицетворением языческих

культов неба и дождя. У народов Дагестана известны общие аграрные божества – Пшепай, Гульнуа и другие, у адыгов богиней дождя была Ханцегуаша, богом грома – Цыблэ, у осетин – Ела. Тюркские народы, в том числе и ногайцы, обращались к общему божеству неба Тенгри.

В текстах ногайских песен вызова дождя присутствуют традиционные стабильные формулы испрашивания дождя у божества Тенгри. Все они имеют хоровую форму исполнения с выделением партии солиста – запевалы (басшы), который начинает песню. Через несколько мелодических фраз песню подхватывают все присутствующие односельчане. В песнях вызова дождя преобладает хоровое унисонное пение с эпизодичным разделением партии хористов на два голоса, звучащих в терцию и представляющих собой гетерофонный тип двухголосия. На конечном устое голоса сливаются в унисон. Такой тип двухголосия характерен и для современного ногайского песенного фольклора" (12,65).

Врачевальные песни относятся к роду обрядовых песен-заговоров. Они составляют органическую часть магического обряда, который устраивался у постели больного, чтобы оберегать его от воздействия нечистых сил и лечить с помощью магии слова и интонации.

Жанрообразующим началом в песнях-заговорах является их предназначенность – магически исцелить больного; эта функция и определяет веру в действенную силу их интонирования и особенности их поэтики. Не исключено, что в древности они посвящались всем больным, но зафиксировать удалось лишь два типа: у постели больного оспой и для лечения травм (ран, костных переломов, извлечения пули).

Черкесские песни лечения оспы дошли до нас в большом числе образцов. Анализ этих заговоров приводит к мысли о единообразии их магического «механизма действия», сводимого к

следующей триаде. Вот как это изложено в вышеназванном труде (20).

1. Песня, как правило, начинается с величания покровителя оспы, имя которого (Созареш) табуировано. Он рисуется в образе могучего и блестящего всадника на «быстроногом белом коне». Его табуированное имя – Зиусхан («Зиусхэн» — буквально «чья болезни на себя возьму»), что равнозначно русскому «господин». Этим же именем («Золотой Зосхан») его величают абхазы, этнически родственные адыгам. Зиусхан обладает огромными богатствами, он любимец людей, предводитель сильных всадников, непобедимый воин. В песнях о Зиусхане большое внимание уделено его коню и доспехам. Человек униженно восхваляет покровителя болезни, чтобы его задобрить:

У Зиусхана скакун поджарый...

По поднебесью мчится.

По поднебесью мчится...

В мире происходящее видит.

В мире происходящее видит...

С беспорядками не мирится.

В некоторых версиях Зиусхана называют вторым табуированным его именем – Истэ-Истаупш (Иста-Иста-владыка). Образ Зиусхана (или Иста-Иста-владыки) всегда героичен. В ряде версий, как и у абхазов, обращаются не к самому Зиусхану, а к его супруге.

2. Наряду с Зиусханом и его супругой величают и саму болезнь—оспу, не всегда делимую от ее покровителя. Великий и блестящий всадник Зиусхан, или Иста-владыка, как «гость счастливый к нам приходит» и приносит «три бусинки», которые в песнях лечения оспы выступают табуированным образом данной болезни (в других случаях это «бурка добротная», «три пирожка».

«побеги» или «головки клевера». Древний человек, бессильный против грозной болезни, уносившей людей сотнями и тысячами, величает ее и пытается магически воздействовать на болезнь, предрекая ее счастливое течение:

Нам на счастье пришел,
Пришел в трех бусинках.
Три бусинки разрознены.
Врозь красиво [их] посади!
Где садится, там и зреет,
Созревает на радость.
Бог добрый приносит,
Кому в дом пришел, тому счастье принес.
Нам на счастье пришел.
Пришел в трех бусинках!

3. Триаду замыкает предрекание благоприятного течения и счастливой исхода болезни:

Праздничная песня – твоя песня колыбельная,
(уар яуама райда).
С песней веселой Зиусхана провожаешь.
Врозь они дружно созревают,
(уар яуама райда.)
Созревание их радостно.
Душу, радует его болезнь,
(уар яуама райда.)
Болеющий ею скоро да исцелится!

Иногда песня завершается магической формулой, обращенной против того, кому неуютно выздоровление больного («Это кому не любо, река [того] пусть унесет; кто за ним пойдет, пусть и того унесет»).

Не в каждой песне содержатся все компоненты магической триады, и тогда это означает, что песня, вследствие разрушения, утратила некоторые свои составные части. Так, в песне «Баджана гривастый...» сохранилось лишь величание лошади Зиусхана.

БЕДЖАНА ГРИВАСТЫЙ... ПЕСНЯ ЛЕЧЕНИЯ ОСПЫ

Анэро махэ (Первой запевала)

1. (Ор.) Вэ - ама - нэр сэ - шу - ба...

Жыгу (Все)

Уо а - уо - ма рай - да!

Ма - зы ба - ми а - у - шы.

Уо а - уо - ма рай - да!

Ятлонэро махэ (Второй запевала)

2. Ма - зы - ба - ми а - у - шы...

Жыгу (Все)

Уо а - уо рай - да!

ПЕСНЯ ЛЕЧЕНИЯ ОСПЫ

Жыгу (Все)

1. О дны - ажэ - ээ - ры - хэ, о, хы - рэ куз - зы - нэ.

2. О, хы - рэ куз - зы - нэ... Знус - хьа - ным 1 - э - рэ шэ - чы - е.

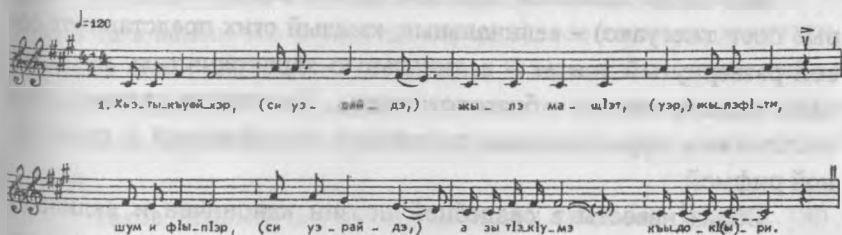
3. Знус - хьа - ным я - нэ - рэ шэ - чы - е... Знус - хьа - ным и э - ры псы - гьо.

Иногда замыкающая формула заменяется мусульманской: «Век свой аллаху молитесь!», но встречается это редко.

Для песен лечения оспы характерен сгущенный метафоризм, граничащий с аллегорией. Образы, основанные на отдаленных, зыбких ассоциациях, напоминают так называемый семантический ассонанс, и они суггестивны.

Зыбкая ассоциативность образов идет одновременно от табуирования имени покровителя оспы и самой оспы и от величального характера песни. Величать, не называя по имени, — ситуация, располагающая к суггестивному строю образов. Напрашивается параллель с охотничьими табу. В охотничьих песнях прибегают к табу, чтобы животные не разгадали цели человека (здесь страх минимален), в чапшевых песнях — чтобы не привлекать к себе оспу (здесь страх максимален). Именно страх, незащищенность человека, непонятность болезни и является источником суггестивной системы образов. Став каноническим языком, она сохранялась даже после того, как адыги научились предотвращать оспу путем трививок. По нашей проблеме здесь интересно то, что табуирование порождает новые тропы: в охотничьих песнях — это метонимия; в песнях лечения оспы — метонимические символы. Сравнительно небольшой набор таких условных образов традиционен. По своей крайней условности они напоминают кеннинги скальдической поэзии: и там, и здесь мы имеем условные имена, хотя ни генетически, ни функционально, ни структурно они не совпадают. Зычурность языка скальдической поэзии имеет цели художественные; вычурность языка песен лечения оспы — цели магические.

ПЕСНЯ ЛЕЧЕНИЯ ОСПЫ



1. Хьэ-ты-кхуей-лэр, (си уэ - рай - дэ,) жы - лэ ма - шлэт, (уэр,) жы-лэф-ти,

шум и фы-плэр, (си уэ - рай - дэ,) а зы тлэкы-мэ кхыдо - к(ы) - ри.

Ярко выраженный карнавально-праздничный характер имела и адыгская свадьба. Она была зрелищно-красивой, с плясками, песнями, играми джегуако, джигитовками и другими видами состязаний. В этих торжествах новобрачные не принимали участия. Их появление на свадьбе считалось недопустимым вне строго регламентированных специальных церемоний: «унэишэ» – церемонии ввода невесты в дом родителей жениха, «щауэишыж» – церемонии возвращения жениха в родной дом и др. Участие джегуако – народного певца – вносило в свадьбу много поэзии и веселого праздничного смеха.

В центре внимания адыгской свадьбы – новобрачная (ны-саш1э). Хотя здесь она не имеет собственной воли и не принимает участия, праздничный обряд разворачивается вокруг нее: ее славят, когда выводят из родительского дома, когда везут в дом родителей жениха, когда вводят в их дом, когда к ней заходит свекровь или бабушка жениха. Ее славят в своих хохлах-благопожеланиях старики за обильной обрядовой трапезой: в ее честь молодежь устраивает веселые пляски. Все основные эпизоды свадьбы отмечены ритуальными песнями и хохами. В отличие от других обрядовых песен (например, чапшевых песен, песен вызова дождя и др.), посвященных мифологическим покровителям, в центре свадебной поэзии стоит человек – его достоинство, его судьба и счастье. Здесь уже нет места печали, униженному задабриванию богов. Эти мотивы присутствуют в песне лишь негативно, уходят на второй план, вытесненные образом человека.

Все песни адыгской свадьбы (кроме смеховых песен, которые поет джегуако) – величальные; каждый стих представляет собой развернутый эпитет – величальную характеристику невесты, реже жениха, иногда – благопожелания. Двустипшия связаны синтаксическим параллелизмом различных модификаций и подхватной рифмой.

Образ невесты в свадебной поэзии каноничен и включает целый ряд достоинств: она богата («бархатом ее повозка покрыта, она из парчовой подушки»; «ее серебряный нагрудник атласом

сверкает»; у нее «подол платья в золоте»; «из могучего дома старинного пришла»; она трудолюбива и мастерица-рукодельница (она «тонкой иглой шьет, золотом вышивает»; она необыкновенная красавица («луна, что на небе, — ее лицо, белолицая красавица величаво ступает», «на подушке сидит-голубка, выпрямится-львица»; у нее «шея косули»; «шелк нежный — ее кожа, сияют черные ее глаза, брови ее-ласточки крылья...»; у нее высокие личные качества (она «в достоинствах с свекровью соперничает... в дни горя духом не падает...»; она «тысячу лет живущая...»). В некоторых песнях (не представленных в нашем издании и особенно хохлах) невеста рисуется умной, кроткой и воспитанной, она «многодетна, как наседка», «ею рожденные не погибают, а рождает она только будущих витязей.

Значительно меньшее место в свадебных песнях занимает образ жениха, также каноничный: он доблестный витязь (он «орлу подобен»; он «в седле быстр, как ласточка»; «ласточкой реет»; он «наездник славный, удачливый»; «мечом играет, хуару за собой ведет...», он «крупно-палый, крупными стрелами стреляет...»). Часто жениха хвалят, чтобы тем самым возвеличить привезенную им невесту. Образная система свадебных песен подчинена закону взаимоотражения: невесту величают—следовательно, славят и жениха; жениха величают—следовательно, славят и его невесту.

Однако не следует преувеличивать художественно-образительную роль металогии жанра свадебной песни. Величание и похвала, выраженные в форме констатации, для обрядовой поэзии первоначально означали предрекание констатируемых качеств (и благ). Даже если невеста дурнушка, плохо воспитана, неумеха (а в жизни это случается нередко), все равно ее величали и хвалили каноническими эпитетами. Соответствию поэтических образов свадебной песни действительности не придавалось значения: люди верили в чудесную преобразующую силу поэтического слова.

Таков первый тип песен адыгской свадьбы. Второй тип — обрядово-смеховые песни.

Свадебные песни смехового типа являются реликтом архаических обрядово-зрелищных форм, в основе которых лежит «двойной аспект восприятия мира». Такими обрядово-зрелищными формами у адыгов были уже упомянутые ханцегуаша, хурома, чапши, а также кабак (праздник возвращения с пахоты), тхашхоуджи и др. О том, что в адыгской свадьбе тоже присутствовал этот «двойной аспект восприятия мира», говорят такие факты, как участие в ней джегуако – носителя карнавального начала, возможность фамиллярно-речевых контактов между партнерами в обрядовой пляске удж, устраиваемой к концу свадебных плясок, и др. убегания бабушки жениха из дома с криками и жалобой, что ее выгнала молодая. В том же ряду стоит и свадебная смеховая песня. Ее поет джегуако, гротескно изображая поезжан, невесту, женихами др. Например, он дает такой портрет невесты:

(Уа,) смуглая и курносая...

[Как] жесткая трава, ее волосы...

(Уи,) ее волосы взлохмачены...

В семью раздоры вносит...

[В дом] приходящим грозит...

В шитье неумелая...

На буйволовое молоко падкая...

Вся песня выдержана в духе гротескного реализма (термин М. Бахтина), снижающего высокие и прекрасные образы величальных песен, переводя их в смеховой план: вместо возвышенного образа («луна, что на небе, – ее лицо»), в свадебно-смеховой песне появляется образ «смуглой и курносой» невесты с волосами, «как жесткая трава»; вместо гуаши, воспитанной в духе куртуазного этикета «адыге хабзэ», – образ злой женщины, которая «в семью раздоры вносит, в дом приходящим грозит».

Смех, возбуждаемый такими песнями, не сатирический, а карнавальный. Он, «во-первых, всенароден (всенародность... принадлежит к самой природе карнавала), смеются все, это – смех "на миру"; во-вторых, он универсален, он направлен на все и на всех

(в том числе и на самих участников карнавала), весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности; в-третьих, наконец, этот смех амбивалентен: он веселый, ликующий и одновременно насмешливый, высмеивающий, он и отрицает, и утверждает, и хоронит, и возрождает».

Праздничный, амбивалентный смех сохранялся у адыгов и в послереволюционные годы в таких традиционных обрядово-зрелищных формах, как ханцегуаша, чапш, хурома, кабак, и только позднее был вытеснен новыми формами быта, новым научным мировоззрением.

Два традиционных типа свадебной песни – величальный и смеховой – образуют пару высокого и низменного, напоминающую нам ту древнюю мифологическую пару, где рядом с героем стоит его пародийный двойник.

ПЕСНЯ СВЕКРОВИ ПРИ ВЕЛИЧАНИИ НЕВЕСТКИ

Andante

1. Уб- хыр уэ- рн- дэ- дэ, уэ- рн- дэ, уэ- рн- дэ, рн- дэ- дэ, мэ- фэ, си- ны- сэ, си- ны- сэ, рэ- рэ- ны- рн- хэ- рн- о- ло- ны, дэ- иэ- псы- хэ- тэ- фэ- хэ- рн- н- ны- лу.

ПЕСНЯ-ВЕЛИЧАНИЕ НОВОБРАЧНОЙ, КОТОРУЮ ПОЕТ БАБУШКА НОВОБРАЧНОГО



Ногайская свадьба, в описании музыковедом Б. Кардановой, представляет собой комплекс обрядовых действий, сопровождаемых песнями, танцами и игрой на музыкальных инструментах (Здесь и далее по: 12;67-70) Неотъемлемая часть свадьбы – песни и инструментальная музыка, большинство из которых имеют приуроченность к определенному этапу свадьбы. Однако многие песни и инструментальные наигрыши конкретной приуроченности не имеют и исполняются произвольно как на свадьбе, так и вне ее. Свадебная обрядность и сопровождающие ее песни ногайцев разных регионов на сегодняшний день сохранили общую основу, при наличии некоторых локальных отличительных деталей, как уже неоднократно отмечалось Б.Кардановой.

Ею же замечено, что на современной ногайской свадьбе музыка драматического характера потеряла свою приуроченность к патриархальному браку, который часто устраивался без согласия девушки и был трагедией в ее судьбе. С изменением социальных отношений в современном обществе трагедийно-драматические интонации и жанры, связанные с ними, исчезают из свадебного обряда. Этим объясняется почти полное отсутствие у народа в настоящее время свадебных плачей. О широком бытовании этого жанра в прошлом мы узнаем из фольклорной литературы: «Име-

лись песни-прощания («сынъсув») – плач невесты-девушки с родителями, которые она пела при отъезде в аул жениха». Здесь же отмечается, что обрядовое исполнение плача «...было не только данью обычаю, не простая формальность. Часто невеста выражала этим свое искреннее горе, свой протест против того, что родители выдали ее замуж вопреки желанию». Приуроченность этих песен и определила их трагедийно-эмоциональный настрой. Напевы «сынъсув» в большинстве случаев идентичны напевам похоронных плачей и отличает их только содержание текстов и приуроченность исполнения. Аналогичные жанры бытуют у этнородственных с ногайцами народов: у каракалпаков – сынслу, у казахов – сынсу, что еще раз подтверждает их этномузыкальное родство.

Жанровый состав свадебных песен весьма разнообразен и представился, следующими группа: плачи невесты («сынъгув»); заглавные величальные песни «тилек», благопожелания ("алгыш"), песни открывания свадебного пира («той баслав»), песни, завершающие пир («той таркатув»), песни-состязания («айтыс») и другие. Все перечисленные жанры имеют разный эмоциональный настрой: драматические (плачи невесты), светло-торжественные (величальные песни и благопожелания).

К свадебным песням, имеющим эмоциональный настрой, противоположный плачам, относятся песни сватов, к которым примыкают песни-диалоги «яр-яр». Исполняются они при выводе невесты из родительского дома (кыз шигарув) двумя группами – со стороны жениха и со стороны невесты. Песни «яр-яр» поются антифонно двумя хоровыми группами – хор девушек и хор ребят или же в форме состязания между приехавшими со стороны жениха другом жениха, сватом; со стороны невесты могла петь старшая сноха или подруга невесты. Обычно восхваляли достоинства невесты, жениха восхваляет кто-нибудь с его стороны. Нередко в песнях присутствуют шуточные высмеивания его внешности, недостатков.

Тексты песен «яр-яр» представляют поэтические экспромты соревнующихся в красноречии. Каждая поэтическая импровизация заканчивается рефреном на слова «яр-яр».

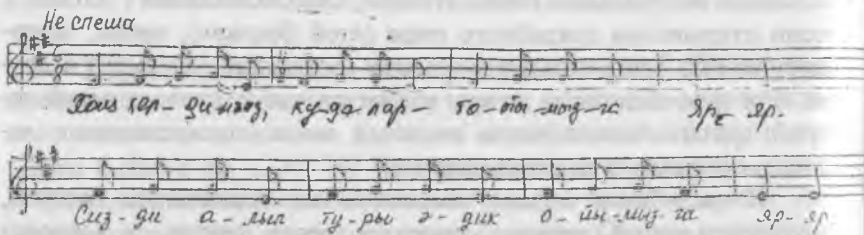
Песни на свадебном пиру несли конкретную композиционную функцию – были своеобразным оформлением торжества. От-

крывали застолье песней открывания пира (той баслав), завершали песней закрывания свадебного пира (той таркатув). Их исполнителями могли быть самые почетные гости, тамада или же популярные в данном округе певцы.

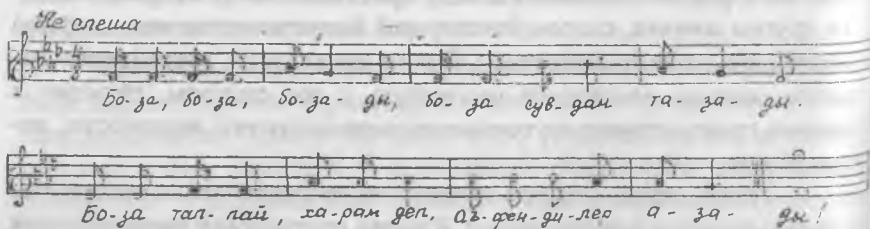
Застольные величальные песни-здравиты пелись мужчинами, т. к. женщинам запрещалось по шариату сидеть с ними за одним столом.

Тематика застольных песен весьма разнообразна. Обычно поющие величали новобрачных, их родителей, желая им изобилия, тепла и сохранения домашнего очага. Присутствуют в них и социально-сатирическая тематика, например, в них, высмеиваются представители религии – эфенди.

"ЯР-ЯР"



НОГАЙСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ "БОЗА"



Свадебные песни. Свадьба у карачаевцев и балкарцев, как

впрочем и у других народов представляет собой сложный комплекс обрядовых действий, сопровождаемых песнями, диалогами, между участниками, плясками, инструментальной музыкой, продолжавшейся несколько дней. Особенностью свадеб у горских народов является отсутствие новобрачных на свадьбе. Свадьба состояла из ряда нескольких этапов: сватовство, помолвка, увод невесты из родительского дома, встреча невесты родственниками жениха, свадебный пир. Музыка на свадьбе занимала важное место. Песни пелись разножанровые. В свадебных песнях воспевались новобрачные. В центре внимания свадебных величальных песен была новобрачная. Прославление происходит когда ее выводят из родительского дома, про вводе в дом родителей жениха, когда к ней заходит свекровь или бабушка жениха, а так же во время свадебного пира. В свадебных величаниях образ невесты идеализирован, она наделяется многими качествами, которых у нее может и не быть: она трудолюбива, умна, красива, приветлива и т.д. Меньшее место в величальных песнях занимает образ жениха. Он в них обладает как и невеста массой достоинств: он красив, силен, удачлив.

В свадебных песнях - благопожеланиям даются добрые наставления молодым жить, к чему стремиться. В благопожеланиях (алгыышах) выражено стремление простого народа к счастливой жизни, изобилию.

Чаще благопожелания декламируются пожилым человеком - приподнятым речитативом, без сопровождения музыкального инструмента. На свадьбе величали и участников свадебного пира.

Пели на свадьбах песни юмористического смехового характера. Эти песни были направлены на то, чтобы вызвать добрый, жизнерадостный смех, веселое настроение. Смех возбуждаемый такими песнями, не сатирический, а карнавальный. В этих песнях, как правило, воссоздаются образы, противоположные величальным песням и благопожеланиям. Например, дается такой портрет невесты:

В этой песне образ невесты показан в смеховой форме. Ис-
лись на свадьбах и другие песни - частушки, эпические пес-
трические.

"КЕЛИН ОРАЙДА"

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Below the staff, there are several lines of handwritten text in a cursive script, which appears to be a form of shorthand or a specific dialect. The text is written in a dark ink on aged, slightly yellowed paper.

"ОРАЙЛА"

76

"ОРАЙДА"



Два традиционных песенных жанра, противоположных друг другу и по функциям, и по поэтике, приурочены к обрядам, связанным со смертью человека, — это песни укачивания одряхлевших стариков и причитания по умершим. Первые из них давно уже утратили свою утилитарную функцию, вторые исполняются и в наше время при обрядовом оплакивании покойного.

Причитание по умершим и плач. У горских народов, как и у других народов распространены обрядовые причитания по умершим и плачи. обрядовые причитания возникли в древности и они бытуют по сей день. Обряд причитания, как правило принадлежит женской исполнительской традиции. Поют их на похоронах в доме покойного в течении нескольких дней, пока длится обряд оплакивания. Оплакивать умершего могли как профессиональные плакальщицы так и близкие родственницы покойного (мать, дочь, сестра, жена).

Причитали, как правило, женщины от самого молодого до почтенного возраста. Во всех аулах Балкарии и Карачая были известные, талантливые исполнительницы похоронной поэзии, умеющие от глубины души передавать как свои, так и переживания близких родственников умершего. Каждому произнесенному им предложению, каждой строке песни вторил громкий многоголосый хор женщин.

Карачаево-балкарские похоронные обрядовые песни-причитания существуют под разной терминологией: «сыйыт», «сарнау», «сарын», «жиляу», но выполняют они одну и ту же об-

рядовую функцию – оплакивают смерть и выражают трагическую скорбь в связи с постигшей бедой – смертью человека.

Наиболее активно исполняли сыйыт первые три дня. Его называли «кезиулю жиялу»–«своевременный плач». Исполнявшиеся по истечении этого срока причитания называли «кезиусюз жиялу»– «несвоевременный плач», хотя и оплакивание умершего продолжалось до месяца.

В карачаево-балкарском фольклоре, к сожалению, из-за чрезвычайной сложности записывать этот обряд слабо представлены похоронные плачи-сыйыты.

Тексты причитаний могут быть поэтически - рифмованными или же свободной декламационной импровизацией, выражающей горе оплакивающей. Свободная импровизация характерна для плачей, исполняемых близкими покойного.

В карачаевских плачах-причитаниях тексты имеют устоявшуюся структуру (трехчастную). Начинаются они описанием обстоятельства гибели человека, дают его портретное описание, отмечают его положительные качества (ум, доброту). Заканчиваются причитания описанием эмоционального состояния близких покойного. Героические песни-плачи близки по форме изложения эпическим песням. Они носят повествовательный характер, в них поется о героических делах человека, павшего в бою при трагических обстоятельствах. Как и в обрядовых причитаниях в героических плачах описывается подлинное событие и факты жизни погибшего. Основная функция песен плачей - как и обрядовых причитаний - почтить память погибшего. Основное содержание лирических плачей - «несчастливая любовь», разлука близких людей о людях, на долю которых выпали тяжкие испытания. Как и в обрядовых причитаниях, героических плачах в лирических плачах большое место занимают трагическая окрашенность эмоциональность и экспресси́зм. У карачаевцев получила песня «Гошаях». В ней рассказывается о трагедии женщины, ее плач по бесследно исчезнувшему мужу - Каншаубию.

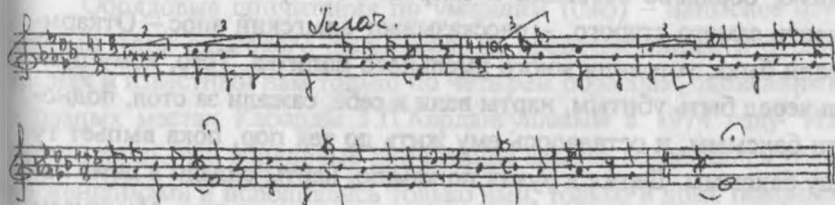
В фольклоре местных народов известны также 2 народные

версии песни-плача "Каншаубий" (карач.) и более ранний вариант "Плачь Гошегаг"

КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ «ПЛАЧ КНЯЖНЫ ГОШАЯХ»



ПЛАЧ ГОШЕГАГ



В Черкесии и Кабарде и сейчас бытует предание, согласно которому, в древности люди жили так долго, что их, вновь впавших в детство, приходилось невесткам снова укладывать в колыбели и укачивать с помощью специальных песен (здесь и далее использован материал из №1, см. библиографию):

- Лзу пш1ыркъэ, ди дадэ,
 Зи хьэдэжьыр дахыну ди дадэ!
- Ар жомы1э, ди нысэ!
- Лзу, пш1ыркъэ, ди дадэ,

Выфэ быдэр зи гуцэпсу ди дадэ!

— Ар жомыь, дч нысэ!

— Лау делай, наш дала.

Твой труп скверный отсюда да вынесут, наш дада!

—Так не говори, наша невестка!

— Лау делай, наш дада,

Из воловьей шкуры крепкой твоей люльки завязки, наш дада!

—Так не говори, наша невестка!

А того из старцев, который переживал своих ровесников, сажали в специальную корзину из прутьев (хьэдэ матэ) и сбрасывали в пропасть или, как повествует нартский эпос, убивали камнями. Никто не имел права уклоняться от этой традиции. Этнография располагает аналогичными материалами из истории многих народов древности. Известно, например, что древние жители Сардинии убивали своих стариков, громко осмеивая их (так называемый «сардонический смех»). Стариков, перед тем как их убить, видимо, обрядово готовили к смерти. «У нартов был обычай — убивать самого старого, — рассказывает адыгский эпос. — Откармливали быка, готовили много хмельного напитка. Того, кому пришел черед быть убитым, нарты вели к себе, сажали за стол, подносили бахсымы, и оставалось ему жить до тех пор, пока выпьет ту чашу бахсымы. Держа в руках по камню, нарты сидели в доме наготове и ожидали, когда старик допьет чашу до конца». Мы имеем здесь лишь эпическое отражение древней традиции, и тут не место анализировать, что в этом описании эпическое, а что историческое; для нас важно сейчас установить, что обреченных к умерщвлению обрядово готовили к этому. И, по нашему мнению, песни укачивания одряхлевших стариков, сохранившиеся в памяти старшего поколения современных кабардинцев и черкесов, были одной из деталей этого обряда и предназначались для обрядового осмеяния приготавливаемых к смерти.

Поэтика песен укачивания одряхлевших стариков, родственна детским колыбельным в той ее части, которая касается ими-

тации укачивания, баюкания.

ПЕСНЯ УКАЧИВАНИЯ СТАРИКОВ (ЧЕРКЕССКАЯ)



Обрядовые причитания по умершим (бжэ) – наименее изученный жанр адыгского фольклора, не представленный в публикациях и известный нам только по четырем образцам, записанным в разных местах Кабарды З.П.Кардангушевым в 1974 году. Известно лишь, что обрядовые причитания адыгов создавались только женщинами и исполнялись только ими, только в доме покойного, только в течение трех дней, пока длится обряд оплакивания. Плакальщицы сопровождали тело покойного лишь до порога дома.

Тексты обрядовых плачей, каждый раз импровизируемые плакальщицами, не были сколько-нибудь стабильны, хотя в них и повторялись одни и те же поэтические клише обращений и сетований. Наряду с профессиональными плакальщицами, умершего оплакивали причитаниями и близкие родственницы. Известные образцы причитаний записаны в естественных условиях от близких родственников оплакиваемых.

Особенности поэтики адыгских причитаний определяются

тем, что в них звучит острое и непосредственное переживание горя по поводу смерти родного человека, а сетование на свою судьбу в них занимает минимальное место и даже может отсутствовать. Переживание горя выражается то смысловесными стихами, то стихами, состоящими из традиционных горестных восклицаний, имеющих как эмоциональное, так и римирующее значение («А, уау, уау, уау, уау, уау, горе! А ды-ды-ды-ды-дыд, горе. Здесь нет грани между непосредственным переживанием трагедия и художественной импровизацией.

Уэ, сыту 1ей мыгъуэурэ кытхуэ ран1а уи нит1 мыгъуэр!

(Ей-ей,) си Мурат!

А, си нэжан ц1ык1у мыгъуэ!

О, навеки закрыли твои глаза бедные!

(Ей-ей,) мой Мурат!

А, мои ясноглазенький, бедный!

Или:

Е алыхъ, пщ1ант1эшхуэ мыгъуэм удахыжакъэ! (Уэуэу!)

(Уа,) зи макъ дахэ мыгъуэр зэхэдмыхыжа! (Уэуэу)

О аллах, с этого двора большого, о горе, тебя вынесли!
(Уауау!)

(Уа.) твой голос любимый, о горе, мы не слышали! (Уау-ау!)

В причитаниях образ умершего никогда не бывает реалистическим, он всегда идеализирован.

Причитание, будучи обрядовым плачем на миру, является в то же время эстетической сублимацией горя, облегчающей его переживание. Человек поэтически выражая свое горе в напевном интонируемом вопле ему становится легче.

Поэтика обрядовых причитаний по умершим получила развитие в двух родственных необрядовых жанрах адыгского фольклора, относящихся к роду «гыбзы» («гыбзе» – буквально «песня-плач») – мужской героической песне и любовных женских и мужских плачах.

ПРИЧИТАНИЕ ПО УМЕРШЕЙ



Похоронная музыка ногайцев, наиболее драматичная часть народного фольклора, представлена несколькими циклами, описанными Б. Кардановой в статье "Обрядовые песни ногайцев" (12;71–72):

- 1) хошласув – предсмертное прощание человека с жизнью и близкими ему людьми;
- 2) эстиртуув – оповещение о смерти близких умершего;
- 3) бозлав, тонав – похоронные плачи, исполняемые в доме покойного в первые три дня, на седьмой и сороковой дни после смерти покойного;
- 4) йоклав – песни–воспоминания, созданные и исполняемые после похорон или же созданные по поводу разлуки с близким человеком;
- 5) юбантув – песни–утешения, успокоение близких умершего.

Каждый из перечисленных жанров, отмечает исследователь, имеет определенную функционально–семантическую направленность и приуроченность исполнения. «Хошласув» представляет поэтические наставления умирающего человека родным и близким. Вариант «Хошласув», записанный ею у кубанских ногайцев, является предсмертным обращением больной женщины к мужу. В ее интонациях отсутствуют основные стилистические признаки традиционных похоронных плачей и оплакиваний. Однако грустно–элегический настрой в ней получается за счет ритмического оформления и нисходящих секундовых окончаний. Ярко выраженный минорный колорит придает песне–плачу ионийское ладовое наклонение.

Наиболее полно в быту ногойцев, замечает Карданова, сохранились «бозлав», «тонав» и «йоклав». Все они имеют общую интонационную и природу и отличаются друг от друга лишь приуроченностью исполнения.

Считается, что похоронные жанры принадлежат исключительно женской исполнительской традиции, хотя в литературе сохранились имена плакальщиков—мужчин, исполнявших обрядовые песни—оплакивания у тела покойного. В народе их называли сук-йырав.

«ЙОКЛАВ» (НОГАЙСКАЯ)



(Записано Б.Б. Кардановой)

Исполняются приуроченные оплакивания в доме покойного (покойной), в комнате, где находятся одни женщины. Таким образом, по исполнительским традициям «бозлав» делятся на две разновидности: 1) плачи—импровизации, созданные близкими покойного; 2) «классические» песни—плачи, исполняемые «профессиональными» плакальщицами — бозлавшы.

Обе группы имеют отличительные особенности. Поэтические тексты «классических» песен—плачей представляют собой «клише», которые могут исполняться бозлавшы многократно, т. к. в них отсутствует приуроченность к конкретному человеку, а приуроченность прослеживается по половозрастным, семейным или

социальным признакам: плач по девочке-сиротке, плач по многодетной матери, по мужчине – главе семьи и другие.

В адыгском народном музыкальном творчестве широкое распространение имеют песни, носящие общее терминалогическое обозначение – «гъыбзэ». Его перевод на русский язык может иметь многовариантность толкования: язык плача, печальная песнь, песня-плач. В адыгской фольклористике плохо разработана жанровая дифференциация песни. Например, в большой общности, определяемой термином «гъыбзэ»... трудно еще вычленить все составляющие ее жанры – не исследована их жанровая поэтика, не хватает и терминов». Музыковед Б. Ашхотов, работая над проблемой, выявил, "что этимология термина «гъыбзэ», его основная смыслообразующая морфема *гъы* в адыгском языке тесно связана с фольклорной обрядностью и вбирает разнообразные оттенки раскрытия внутреннего мира человека, её реакцию на конкретные события, мотивация которых как правило, вызывает элегическое восприятие. Семантическое значение *гъыбзэ* имеет свою парадигматику: в зависимости от контекста рассматриваемого обрядового действия или определенного фольклорного произведения. Амплитуда содержательности данного термина включает обрядовое причитание, плач, описание какого-нибудь бедственного события общественного значения рассказ о социальной несправедливости в обществе, о тяжелой доле женщин, личное горе, включая и любовную тематику. В *гъыбзовом* ключе также выдержаны многие песни о беглых абреках, об арестантах, очистительные песни и сетования.

Корень слова «гъыбзэ» *гъы* в бытовой речи является основной конструктивной дефиницей в некоторых словообразованиях типа «гъын» (плакать), «магъ» (плачет) «дывгъагъ» (поплачем), «хъздагъэ» (похоронный плач) и т. д. Тем самым подтверждается этимологическая сущность *гъыбзэ* и усиливается его значительная обрядовая функция. Отмечая особое выразительное значение слова «гъы», Н.С. Серегина констатирует: «Всепроникающее понятие «гъыбзэ» – плачевной песни – в своей исторической первооснове

становится понятным на любом языке, если вслушаться в эту самозвучающую фонем «гъы» (плач), восходящую к звукописи самого плача скорбного и ритуального, зычного и всех собирающего простирающегося по всей земле и до небес, охватывающего пространства реальные и воображаемые». (3;6).

Дословный перевод гъыбзэ с адыгского языка означает *язык плача*. Впоследствии народно-песенный словарь прочно усваивает данное выражение, раскрывающее специфический стилевой характеристику в различных фольклорных жанрах. В адыгской же фольклористике существует и другой вариант этого термина как «*песня-плач*». В настоящее время данный термин приобрел устойчивое семантическое и терминологическое значение и в научно-исследовательских работа транскрибируется именно как гъыбзэ, которая и составляет одну из специфических сторон адыгского музыкального фольклора.'

В XVIII, а особенно в XIX веках в адыгском фольклоре в разряде лирико-эпических, героических и женских лирических песен появляются песни-сетования, составившие особую внутреннюю группу. Функциональная нагрузка песен-сетований, имеющих необрядовый характер, направлена на эмоциональное сочувствие теме несчастья, бедствия или большого горя, случившегося с героем песни, от лица которого часто и звучит песенный текст. "Сетование-*тхъэусыхафэ*—дословно имеет различные транскрипции (жалоба, хныкание, слезливость, плаксивость). Сетование может иметь и другое смысловое значение – *гулэ* (скорбь, рыдание)" (3;8).

В отличие от гъыбзе, генетические корни которой прочно связаны с обрядовым оплакиванием, песни-сетования не имеют такой приуроченной направленности к ритуальному обрядовому действию, тем более, что песня, как правило, повествует о людях здравствующих. Тематика песен-сетований может иметь как субъективный, так и объективный характер, от имени мужчин или женщин, в хоровой или сольной манере исполнения. Не давая четкую классификационную градацию, Хан-Гирей еще в XIX веке

писал о них: «Сего рода песни содержат в себе бедственное событие, например, истребление целых племен или аулов войной и заразительными болезнями, а также описывается в них и бедственная участь разных лиц» (3;8).

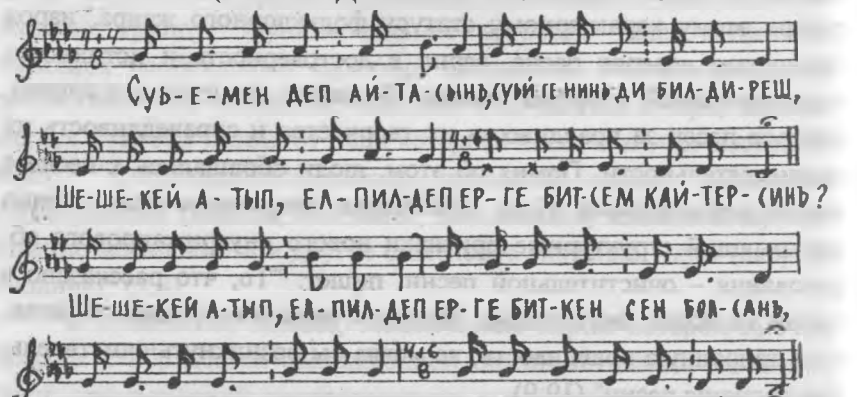
Особую группу среди героических и лирических жанров составляют очистительные песни. Очистительная песня, означающая в дословном переводе «оправдательная песня», берет на себя очистительные функции. Поставленный в двойственное положение подозрениями и клеветой в глазах общества, человек довольно часто прибегал к магической силе песни, которая становилась защитой от навета или оговора. Чтобы более четко представить себе особую значимость специфической функции этой категории песен следует знать, какую важную социальную роль играли в адыгском фольклоре песни и ее активные носители (джэгуаклуэ). Б.Ашхотов пишет: "В адыгском обществе долгое время лишь песня выполняла своеобразную роль исторического документа, фиксировавшего основные этапы исторического развития, типические характеры, воспитывавшего общественные нормы поведения. Благодаря этому характерному статусу фольклорного жанра, народ полностью доверял песне, верил в достоверность и истинность содержательной стороны текста, безмерно почитал сказителей, авторов песен за правдивость их творчества и справедливость их жизнедеятельности. Помня об этом, люди обращались к песне с целью реабилитации" (3;6). З.М.Налоев, впервые наиболее полно раскрывший структурные признаки нового внутрижанрового образования – очистительной песни, пишет: "То, что рассказано в песне, не может быть ложью. Без такой веры в искренность песни, в ее природную правдивость, не могла бы возникнуть очистительная функция песни" (19;9).

В отличие от историко-героической песни, лирической гыбыз или песен-сетований очистительная песня возникает еще при жизни человека, а сюжет не всегда связан с трагедийностью или большим бедствием. Тем не менее поэтический словарь и напев очистительной песни активно могут использовать стиливые

особенности гыбзэ. Привлекая характерные словесные формулы, автор песни в минорной ладотональности правдиво излагает происходившие события. Статистический метод анализа в очистительных песнях и песнях-сетованиях на горестную судьбу показывает одинаковую степень использования гыбзовых средств выразительности.

Самостоятельную группу лирических песен составляют песни-состязания (айтысы), широко распространенные, например, у ногайцев в прошлом. Основаны они, подмечено Б.Кардановой (12;71), как и большинство ногайских песенных жанров, на диалогических формах исполнения. В основе современных айтысов, отмечает она, лежат ритмоинтонационные напевы-формулы, многократно варьируемые при повторях. В интонациях некоторых из них отсутствует характерная для лирических песен мелодичность и выделяется ярко выраженная речитативность.

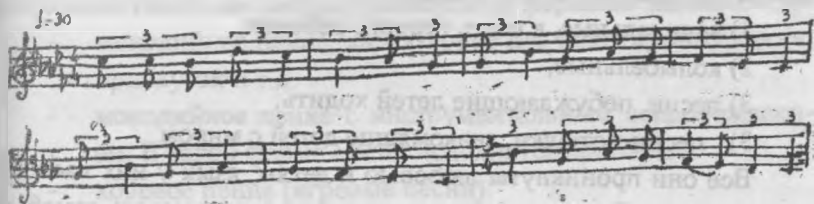
ЭКИ АШЫК ЙЫРЫ (ПЕСНЯ ДВУХ ВЛЮБЛЕННЫХ)



СУБ-Е-МЕН ДЕП АЙ-ТА-СИНЬ, СУЙ ГЕ НИНЬ ДИ БИЛ-ДИ-РЕШ,
ШЕ-ШЕ-КЕЙ А-ТЫП, ЕЛ-ПИЛ-ДЕП ЕР-ГЕ БИГ-СЕМ КАЙ-ТЕР-СИНЬ?
ШЕ-ШЕ-КЕЙ А-ТЫП, ЕЛ-ПИЛ-ДЕП ЕР-ГЕ БИГ-КЕН СЕМ БОЛ-САНЬ,
СЕ-ГИЗ ОБ-ГИЗ МЕН БО-АМП (У-ВЫ-РЫП АЛ-САМ КАЙ-ТЕР-СИНЬ?)
(Записано Б.Б. Кардановой)

В последней четверти XIX в. — начале XX в. в быт ногайцев активно вошли песни, близкие частушкам. — шынь. дияр. сарын. За короткий промежуток времени они вытеснили основные традиционные жанры, а в настоящее время — это самые популярные у но-

гайцев песни, - считает Б.Карданова.



"В основе напевов, — пишет она, — шынъ и дияров берутся мелодии различного происхождения. Помимо специально сочиненных мелодий, в подобных мелостихотворных экспромтах могут использоваться популярные в народе мелодии, в том числе и заимствованные у соседних народов. В таких случаях эти напевы приобретают иной национальный колорит.

Часто шынъ, дияр и сарын поются с разнообразным инструментальным сопровождением (гармоники, домбры, аккордеона). При этом партия аккомпанирующего инструмента в точности дублирует вокальную мелодию. Вступительные и промежуточные проигрыши, обязательные в диярах и шынъ, представляют повторение всей мелодии песенного напева или же ее второй части. При гармошечном аккомпанировании в левой клавиатуре инструмента происходит лишь гармоническое оформление и звучат только основные функции: тоника — субдоминанта — доминанта. Искусные гармонистки украшают свои мелодии разнообразной мелизматикой — группетто, форшлагами, используют технику передувания мехов". (12;73).

Песни, посвященные детям, представлены в фольклоре че-

тырьма традиционными их видами:

- 1) величальные, в честь первого ребенка;
- 2) колыбельные;
- 3) песни, побуждающие детей ходить;
- 3) песни-потешки, знакомящие детей с миром.

Все они проникнуты любовью к детям, язык у них ласково-нежный. Детские песни у горцев сохранили свою самобытность и по сей день.

У карачаевцев бытовали почти все традиционные детские песенные жанры: колыбельные, прибаутки, календарные песни и другие. Отметим, что все указанные песенные жанры имеют возрастную дифференциацию: одни из них пелись преимущественно взрослыми детям (колыбельные), другие исполнялись детьми (игровые), отдельные варианты были заимствованные детьми из взрослого репертуара (календарные).

Важной стороной этих жанров является их функциональная направленность, которая определяет характер их исполнения и музыкально-стилистические особенности. Каждый их песенных жанров детского фольклора несет в себе полифункциональные черты, то есть каждый из них содержит в себе несколько функций. Так основная функция колыбельной песни - усыпить ребенка (отсюда исходит и манера исполнения данного жанра - тихо, неторопливо). Помимо этого многие колыбельные песни несут в себе и дидактическую, воспитательно-назидательную направленность. Игровые песни, прибаутки несут в себе развлекательно-активизирующие функции (исполняются как правило бодро, громко, подвижном темпе). Помимо этого, указанные песни расширяют кругозор детей, воспитывают их.

Календарные песни, уходящие корнями к языческим верованиям, имеют магическую направленность, сочетающуюся с элементами игры.

Детские песни имеют и свои устоявшиеся исполнительские традиции. Колыбельные песни исполнялись например, женщинами: матерями, бабушками, сестрами.

Корни исполнения детских песен отличаются большим разнообразием. Наиболее распространенными формами являются:

- монодийное пение, характерное для колыбельных песен, прибауток и т.д.
- монодийное пение с инструментальным сопровождением. В такой форме могли исполняться прибаутки.
- хоровое пение (игровые песни).
- хоровое пение с выделением партии солиста - запевалы, обычно начинающего песню.

Две последние формы являются основными при исполнении календарных песен.

Многие игровые песни и прибаутки имеют диалогические формы изложения (не предполагающие обязательного ролевого исполнения).

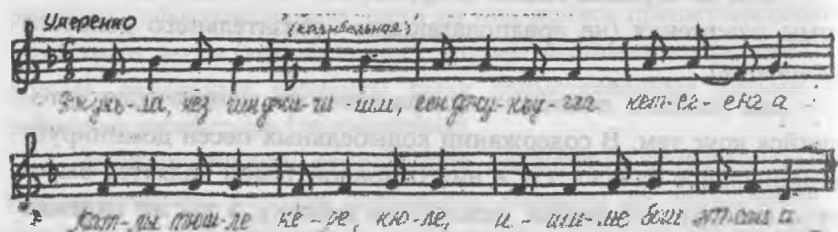
Для каждого песенного жанра присущ исторически установившийся круг тем. В содержании колыбельных песен доминирует эмоциональное начало, т.е. в них основной темой является выражение материнской любви, нежности к ребенку, а так же надежда видеть будущее своего ребенка светлым и радостным. Правда, достижения счастья создатели колыбельных песен не представляли без труда и забот. По справедливому замечанию Кайсына Кулиева, горцы с детства прививали ребенку любовь к труду и в будущем хотели видеть его подготовленным к преодолению жизненных трудностей и преград. «Его не убаюкивали сладкими сказками, не обещали ему легкой жизни, не сулили радость на земле, а готовили к трудностям, которые необходимо преодолеть ради жизни. Ему внушили, что нет для человека ничего готового, что сам должен научиться все необходимое для существования» (23,80).

Пожелание материального достатка, благополучия - один из обязательных мотивов карачаевских колыбельных песен.

Значительную роль в колыбельных песнях играет напев, ритм которого спокойный, убаюкивающий. При этом надо заметить, что на один напев поется обычно несколько текстов. Обяза-

тельными элементами колыбельных песен являются несмысленные и баюкающие строки («беляю - беляу»). В большинстве колыбельных присутствуют ласкательные, уменьшительные слова, параллелизм, приемы и деализации и т.д. Для более древних колыбельных песен типичны простые мелодические построения, состоящих из двух-трех оборотов. В карачаевском фольклоре песни для детей представлены:

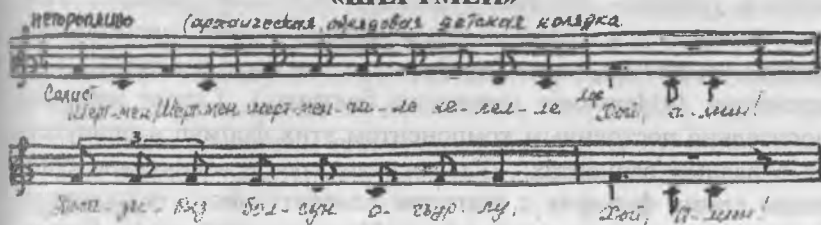
КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ "БЕШИК ЖЫР" – "КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ"



КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ «БЕЛЛЯУ» - «КОЛЫБЕЛЬНАЯ»



«ШЕРТМЕН»



«ДЖИЛАУУКЪ»-«ПЛАКСА»



(Записано Ф.М. Токовой)

Адыги укладывали своих детей в колыбели (гу-щэ), реже – в люльки-качели, подвешенных к потолку (гушэ-хъыринэ), и, качая их, баюкали песнями. Это делали матери, бабушки, старшие сестры, а у богатых – кормилицы (дэгызэ). Баюкающий ритм напевов колыбельных песен, тембр их интонирования – родной тембр голоса матери, бабушки, старших сестер – и повторяемые однообразные ласковые слова усыпляли ребенка. Таково прикладное значение колыбельных песен.

По архитектонике они подобны русским, осетинским и другим колыбельным условиям и состоят из чередующихся смысло-несущих и баюкающих строк (или наоборот):

Лау, лау, лау, лау, лау, лау!

Курносенького баюкаю.

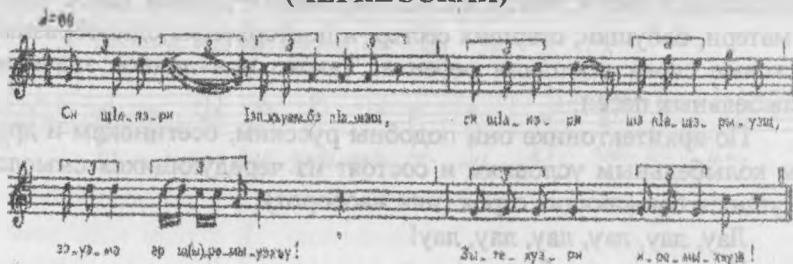
«Лау» или «лау-лау» – это традиционное баюкающее заклин-

нательное слово, соответствующее русскому «баю-баю». Его варианты и дублиры – «талей», «уалалау», «болилей», «данау»; иногда они сочетаются. Столь же традиционны и иные канонические формулы усыпления, например формула глаголом изъявительного наклонения: («Мальчика курного баюкаю»). Глагол является относительно постоянным компонентом этих формул и присутствует в разных вариантах: «Ухызогь-эпадзэ» – величально-баюкающее слово, формула с глаголом повелительного наклонения: «Ужейркэ, кэзакыгу и щалэ!» – «Усни, казачий сын!». Постоянное, настойчивое употребление этих формул в колыбельных песнях позволяет предположить, что первоначально в арсенале жанра присутствовала и усыпляющая магия – заговор. Она забыта народом, но сохранилась в жанровой памяти.

Колыбельные песни выполняли и другую общественно значимую функцию: они должны были охранять детей от болезней и порчи – «Да будет богом любим этот малютка!», помочь им вырасти красивыми, счастливыми, удачливыми, мужественными и сильными. Это назначение было прочно закреплено традиционными поэтическими формулами, самой популярной и постоянной из которых была та, что отражала идеал могучего воина – защитника Родины:

Мой мальчик крупнопалый,
Мой мальчик, крупными стрелами стреляющий,
Стреляя, да не промахнется!
В кого попадет, [тот] да не выживет!

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ (ЧЕРКЕССКАЯ)



песни праздника рождения ребенка. Их отличают только «ежу» – антифонные ответы хора запевале («Уора, уо уарира, который дом?»)). Иногда эти песни использовались в качестве колыбельных; в таких случаях они исполнялись одной певицей, которая пела и партию «ежу».

Следует подчеркнуть характерную особенность колыбельных песен адыгов: подавляющее их большинство посвящено мальчикам, ибо мальчик – это и будущий воин, и кормилец, и продолжатель рода. Рождение девочки не считалось удачей.

Уникальны традиционные песни, побуждающие детей ходить (сабий зегъаклуэ – буквально «детей побуждающая ходить»). Ребенка брали обеими руками у подмышек так, чтобы он стоял впереди взрослого, и напевали ему песенку, ритмизирующую шаговые движения ног не только ее напевом, но и ритмичными повторами слов («Мима–Мима», «ди–ди», «топ–топ» и т.д.). Ребенок легко схватывал ритм такой песни и приспособлялся к нему. Песни данного жанра по архитектонике напоминают колыбельные и состоят из чередующихся смысловесных стихов и слов, побуждающих ходить. Эти слова зачинали иногда песню, иногда строфу, а иногда и каждый стих:

Мима, Мима! Миминая мать просит...

Мима, Мима! Выпрашивает курицу..

Или:

Мима, Мима, Мима карамыша!

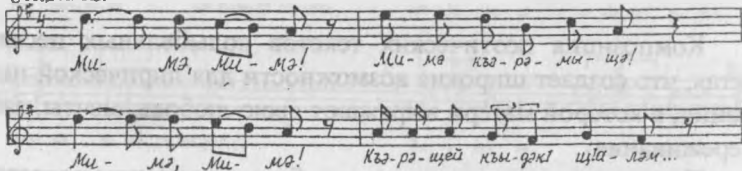
Мима смуглый витязь!

Мальчики [ягоды] собирают,

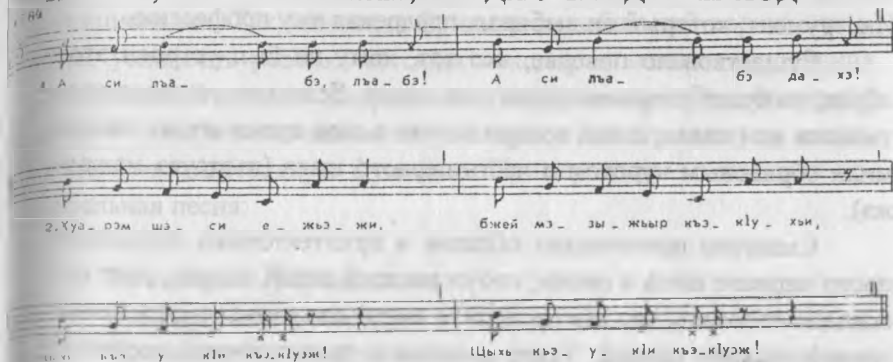
[Он] свою шапочку оставляет...

АДЫГЕЙСКАЯ (ЧЕРКЕССКАЯ) НАРОДНАЯ ПЕСНЯ «МИМА, МИМА»

С движением



ПЕСНЯ, ИСПОЛНЯЕМАЯ, КОГДА УЧАТ ДЕТЕЙ ХОДИТЬ



Встречалась и иная строфовая форма: два стиха из слов, побуждающих ходить, и два смысловесущих, забавных стиха.

Поэтические тексты песен, побуждающих детей ходить, построены на ряде традиционных мотивов: мотив оставленной в лесу шапочки, за которой поочередно идут то мать, то отец, то сам герой песенки, причем чаще шапочку удастся принести домой отцу или герою песенки; мотив наседки и орла: наседка выводит столько цыплят, сколько звезд на небе, но их по одному уносит орел, или наседке удастся их отстоять; мотив счастливого замужества: девочке обещают хорошего жениха; мотив охоты: ребенка посылают в лес добывать оленя. Встречаются и другие мотивы, но перечисленные – наиболее популярные.

Песни, побуждающие детей ходить, имеют и второе название – лъэтеувэ уэрэд (песня первого самостоятельного шага). «Лъэтеувэ» (буквально – «становление ног») – обрядовый праздник в честь того, что ребенок научился ходить. Приготавливали обрядовую пищу – халву (ранее – обрядовый чурек из просяной муки), собирали старух и детей. Праздник открывала бабушка, которая ставила перед собой юного героя дня и пела песню данного жанра. В ней, помимо побуждения ходить и величально-забавных мотивов, присутствовал и мотив, призванный помочь ребенку стать «доблестным табунщиком» или «отличным воином». После песни ребенка пускали к круглому столу, на котором были разложены инструменты, символизирующие различные профессии (кинжал

или пистолет — воина, молоток — кузнеца, книга — ученого и т.д.). Инструмент, который он выбирал, предрекал ему профессию.

Существовало поверье, что тот, кому не был устроен этот обряд, не будет уверенно ходить по земле. Если кто-то часто спотыкался или падал, о нем говорили, что в свое время его не покормили обрядовым чуреком в честь первого шага (лъэтеувэ мэжаджэ).

Сходство поэтических образов и архитектоники обрядовой песни первого шага и песни, побуждающей детей ходить, дает основание полагать, что эта последняя могла сложиться в результате трансформации первой. Такие явления в традиционной песенной поэзии нередки. Колыбельные песни и песни, побуждающие детей ходить, по поэтике и содержанию так близки, что это открывает возможности для диффузии жанров: например, мотив оставленной в лесу шапочки при добавлении баюкающих стихов используется и в колыбельных песнях.

Детский песенный фольклор ногойцев является одним из древних и популярных в народе жанров. Он сохранил свою самобытность по сегодняшний день.

Б.Б. Карданова отмечает, что данный пласт народного творчества освещен в научно-исследовательской литературе неравномерно. Если тексты детских песен в печати публиковались в значительном количестве, то нотные издания встречаются эпизодически, а теоретических работ, посвященных исследованию произведений этих жанров, до сих пор нет. Определенные сложности создает и отсутствие четкой и общепринятой жанровой классификации. Судя по имеющемуся у исследователя фактическому материалу, у ногойцев бытовали почти все традиционные детские песенные жанры, встречающиеся и у других народов: колыбельные, прибаутки, потешки, календарные песни и другие.

Важной особенностью указанных жанров, подчеркивает Б. Карданова, является их конкретная функциональная направленность, которая определяет характер их исполнения и музыкально-стилистические особенности.

Каждый из песенных жанров детского фольклора полифункционален. Так, основная функция колыбельной песни – усыпить, успокоить ребенка (отсюда исходит и манера исполнения произведений данного жанра – тихо, неторопливо). Помимо этого, многие колыбельные песни несут в себе и дидактическую, воспитательно-назидательную функцию. Пример тому – ногайская колыбельная песня:

Ят кисидинь бир кылыгын
Уьйренип алма, акыллым
Привычки плохого человека
Не перенимай, мой умница.

Игровые песни, прибаутки не только расширяют кругозор детей, воспитывают их, но и несут в себе развлекательно-активизирующие функции (исполняются эти песни, как правило, бодро, громко, в подвижном темпе).

Детские песни имеют и свои устоявшиеся исполнительские традиции. Колыбельные песни исполнялись, например, только женщинами: матерями, бабушками, сестрами, т. е. теми, кто непосредственно общался с детьми в быту. Мужчины, как правило, колыбельных песен не пели. В этом отношении интересна запись колыбельной песни, сделанная В. Мошковым от информатора-мужчины (солдата Варшавского полка). В тексте этой песни выражена любовь матери к ребенку; совершенно ясно, что мужчина, исполнявший эту колыбельную песню, является только информатором, но не ее традиционным исполнителем:

БАЛ ТАТЫР



Формы исполнения детских песен отличаются большим раз-

нообразием. Наиболее распространенными, считает Б. Карданова, являются:

- монодийное пение, характерное для колыбельных и игровых песен, прибауток, потешек;

- монодийное пение с инструментальным (домбровым) сопровождением. В такой форме могли исполняться прибаутки;

- хоровое пение;

- хоровое пение с выделением партии солиста – запевалы, обычно начинающего песню. Две последние формы являются основными при исполнении календарных песен. (12;151).

Многие игровые песни и прибаутки имеют диалогические формы изложения (не предполагающие обязательного ролевого исполнения). Песни-диалоги широко распространены и в детском фольклоре других народов Кавказа.

Известно, что для каждого песенного жанра присущ исторически устоявшийся круг тем. В содержании колыбельных песен доминирует эмоциональное начало, т.е. в них основной темой может быть материнская любовь, нежность к ребенку. В период классового расслоения ногойского общества в колыбельные песни проникает социальная тематика (в ряде песен этого жанра выражено дифференцированное отношение народа к разным сословиям – биям, ханам, беднякам).

В своей статье Б. Карданова также отмечает, что в текстах ногойских детских песен довольно часто присутствуют распространенные в народе формулы-выражения. Содержание многих из них генетически связано с мифологическими и анимистическими воззрениями и повериями древних людей. "Одним из типов формул в колыбельных песнях являются формулы-пожелания. Примером такой формулы, встречающейся у кубанских ногойцев, является пожелание, чтобы над головой младенца прокричала добрая птица и чтобы быстрее развязалась тесемка его люльки (т.е. чтобы он скорее вырос из нее)" (12;152). Аналогичные формулы-пожелания, считает исследователь, широко распространены и в караеавских колыбельных песнях. В подтверждение она приводит

описание карачаевского варианта этого пожелания, принадлежащего Р. Ортабаевой: «По древним народным поверьям, существовали добрые и злые вороны. Если над головой новорожденного прокричит добрый ворон, то жизнь его будет счастливой и, наоборот, если прокаркает злой ворон – жизнь предстоит трудная, полная горя и лишений».

Для сравнения, предлагаются тексты ногойского и карачаевского вариантов формул-пожеланий:

Байлаган бавым, бала, ышкынсын.

Басынънан бир аьруьв куслар кышкырсын

Пусть тесемка, завязанная мной, развяжется.

Пусть над тобою добрые птицы прокричат.

(Подстрочный перевод).

Карачаевский вариант:

Бешигинги бауу, бала, ычхынсын,

Башынгдан огъурлу къаргъа къычырсын

Тесемка твоей люльки, дитя, пусть развяжется,

Пусть над тобою добрая ворона прокричит.

(Подстрочный перевод).

Среди детских песен выделяется по тематике группа песен о животных и птицах. Тексты их представляют яркие зарисовки различных персонажей (повадки птиц и животных, их образ жизни). Объектом внимания детей в песнях являются, преимущественно, домашние животные и птицы, хорошо знакомые им в быту (киска, козочка, курочка): «Явкей», «Эшки» и др. Реже фигурируют в них дикие лесные птицы и животные («Тук-тук» – дятел и др.). Мелодика и ритм в этих песнях несложные.

Б. Карданова провела анализ богатой и разнообразной системы стихосложения детских песен. Выявилось, что обязательными элементами колыбельных песен являются смысловесные и «кубаюкивающие» строки («лаьв-лаьв», «айди-айди» и другие). В большинстве колыбельных песен и потешек присутствуют ласкательные, уменьшительные слова, параллелизмы («Юлдызым»), приемы идеализации («Меним балам алтын шаш»).

Основными видами стихотворных строк в большинстве песен являются семисложные строчки, которые сочетаются с други-

ми стихотворными строчками.

Семисложник применяется как хореический с делением ее на ритмические группы: 4+3; 2+2+3; 2+2+1+2; 1+3+3; 2+1+1+1+2.

Второй распространенный вид песенной стихотворной строчник— восьмисложный, складывается из групп: 5 + 3; 3 + 1 + 4; +2+1+3; 1+2+2+1+2.

Тексты летских песен по структуре представляют куплеты, состоящие из четырех строк, в которых рифмуются 1, 2, 4 строки, третья строка остается без рифмы. Эту форму стиха можно отразить следующей схемой: а а б а. Встречаются и другие рифмы: 1-й и 3-й строк (а б а с), 1 и 2, 3 и 4 (а а б б) и т.д. стихотворная строка в ногойских песнях равна музыкальному строению (фразе или целому предложению).

В текстах некоторых песен используются повторы в соседних строках одинакового или сходного содержания, передаваемого в разных, но близких между собой выражениях, а также встречаются начальные ассонанс и аллитерация в строках

Балам, балам, бал татыр,
Балама берген суът татыр,
Балама эмшек бергенде,
Балам юбанып ятыр.

Все эти приемы облегчают запоминание песенных текстов детьми. В народной песне слово находится в тесной связи с музыкой. Свидетельством этого, считает Б. Карданова, является наличие в ногойских песнях элизии, характерной и для этнически родственных с ними народов (казахов, киргизов и т.д.): "Исследователь киргизской народной песни К. Дюшалиев дает точное, на наш взгляд, объяснение данному явлению: «Элизия — это закономерность, связанная с распеванием стиха, при котором происходит поглощение одной из двух гласных, оказывающихся на границе двух соседних слов. В пении обе гласные интонируются на один звук, сливаясь в один слог». В ногойском песенно-поэтическом творчестве элизия приводит во взаимодействие напев и стих в процессе исполнения песни. Образование элизии часто «объясняется необходимостью привести слогоритмическую структуру текста в соответствие с мелодико-ритмической структурой напева

сливая две гласные в один слог, певец подчиняет стих «нуждам» музыкального ритма, не искажая при этом смысла текста»:

АМАНАКАЙ



В примере четырехслоговый ритм подчинен начальному триольному ритму напева".(11;154).

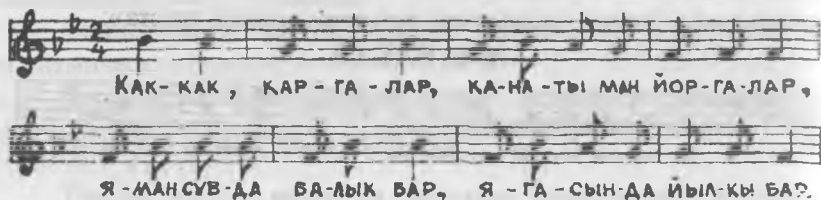
Огромную роль в образно-эмоциональном оформлении песни играют музыкально-стилистические элементы: мелодика, метр, ритм, лад и др.

Мелодика детских песен связана с функцией песни в быту с возрастной исполнительской традицией и другими факторами. Так, для песен, носящих игровой развлекательный характер, замечает Б.Карданова, типичны несложные речитативные фразы, в которых секундово-терцовые сопряжения сочетаются с кварто-квинтовыми («мобилизующими») ходами. В мелодике же колыбельных песен преобладает плавное движение с секундовыми и терцовыми сопряжениями, способствующими созданию впечатления плавности. Секундовые интонации, по мнению Мазеля, близки человеческой речи. Для этих песен ходы на широкие интервалы не характерны, т. к. они способствуют усилению напряжения, что противоречит «успокоительной» функции этого жанра.

Для более древних колыбельных песен типичны простые мелодические построения, состоящие из двух-трех оборотов.

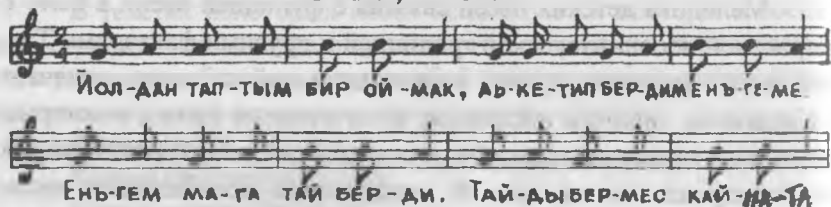
В детских песнях широко использованы различные средства тематического построения и развития мелодии. Наиболее простыми средствами тематического построения являются выпевания и опевания звуков. В игровых песнях, прибаутках выпевания встречаются в значительном количестве, иногда до восьмидесяти повторенных звуков в пределах одного построения. Этот прием создает интонационную монотонность:

КАК-КАК, КАРГАЛАР



Опевания звуков особенно характерны для мелодий более древнего происхождения. Опевания представляют в них постоянный возврат к неизменной опоре. Такое вращение происходит, как правило, в пределах узкого мелодического диапазона:

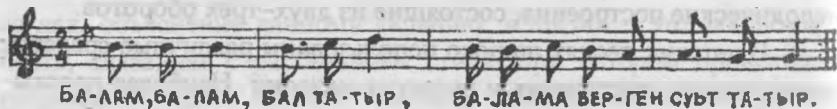
ОППА, КЫЗЫМ



Одним из средств тематического развития является противодвижение. Этот прием Б. Карданова рассматривает на примере колыбельной песни «Бал татыр».

НОГАЙСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

«БАЛ ТАТЫР» - «ВКУС МЕДА»



(Записано Б.Б. Кардановой)

Первая половина напева представляет трехкратное выпевание звука си и восходящее заполнение верхнего звукоряда. Вторая половина напева представляет противодвижение первой части напева – нисходящий поступенный ход от си к соль.

В поэтическом отношении историко-героические песни карачаевцев и балкарцев при всем их своеобразии и самобытности имеют немало общего с историко-песенным фольклором других народов Северного Кавказа – адыгов, осетин, чеченцев и ингушей, дагестанцев (аварцев, лезгин, даргинцев, кумыков и др.). В последние годы вышли из печати обстоятельные монографии: и специальные статьи об историко-героических песнях: народов Северного Кавказа. Отдельные наблюдения и выводы авторов этих работ учтены нами.

Тематически историко-героические песни карачаевцев и балкарцев можно разделить на несколько групп:

- 1) песни, изображающие борьбу с внешними врагами;
- 2) песни о набегах;
- 3) песни о переселении в Турцию (мухаджирский фольклор);
- 4) песни об участии горцев в войнах на стороне России;
- 5) песни протеста и борьбы против социальной несправедливости. Заметим, что такое деление песен носит условный характер, и делается оно, прежде всего, для удобства анализа.

Исторический фон в этих песнях конкретен, заметно стремление их создателей более или менее точно воспроизвести происшедшее, сохранить имена действующих лиц, название местности, где происходило то или иное событие. Так, в песне «Ачей улу Ачемез» нашла отражение борьба карачаевцев и балкарцев с иноземными захватчиками.

По сей день «Ачей улу Ачемез» – одна из популярных народных песен. Она неизменно входит в репертуар карачаево-балкарских певцов.

Героизм народа – одна из основных тем историко-героических песен – «малого эпоса» карачаевцев и балкарцев. Но героизм, как известно, явление историческое, понятие о нем изменяется вместе с эпохой, они тесно с борьбой народа, с социаль-

ными условиями.

Народная точка зрения на героизм - героизм подлинный и мнимый - нашла своеобразное отражение в так называемых «песнях о набегах».

В наше время песни этого тематического цикла печатались в разных сборниках. Наиболее полно песни о набегах представлены в книге «Карачай халкъ джырла» («Карачаевские народные песни»), в которую вошли такие песни как «Татаркъан» («Татаркан»), «Джандар» («Джандар»), «Ильяс» («Ильяс»), «Батыр Басханукъ» («Храбрый Басханукъ»), «Чёпеллеу» («Чёпеллеу»), Къобанланы къой бёлек» («Стадо овец Кубановых»), «Заурбек» («Заурбек»), «Салим-Герий» («Салимгерий»), «Къайсынла» («Кайсынла»).

Нетрудно представить, какой трагедией в жизни горцев, сильно привязанных к родным местам, к своей этнической среде, явилось массовое переселение в Турцию (23,50).

Оторванный от родных мест человек в карачаево-балкарских народных песнях образно сравнивается с камнем, сорвавшимся со скалы в пропасть:

Серый камень со скалы сорвался.

Серый камень в пропасти остался.

На скалу родную, словно птица,

Не взлетит он и не возвратится.

Тема переселенцев нашла отражение в карачаево-балкарском фольклоре: хапарах (устных рассказах), легендах, песнях. Плачевное состояние людей, покидающих навеки родные места, эмоционально передано в народной песне «Стампулгъа кетгенлени джырлары» («Песня ушедших в Стамбул»). В ней изображается ситуация, вызывающая глубокое сочувствие к судьбе переселенцев: распадается семья, гаснет очаг, пустеет дом, отец навеки прощается с дочерью, брат - с сестрами:

Ой анам, анам, сени эки эшигинг шау богъанды,

Джылай-джылай ол ариу санларым къуруйла,

Артымда къалгъан джарлы эки эгечим,

Орамлада, ит кючуклече, улуйла.

Ой мама, мама, опустел твой дом.
 От слез высохло мое красивое тело,
 Оставшиеся без меня мои бедные две сестры
 Воют на улицах, словно щенята. (23,51-53)

В устно-поэтическом творчестве карачаевцев и балкарцев сохранились также песни о войнах: русско-турецкой 1877-1878 гг. («Старые воины» – «Эски аскерчиле») и русско-японской 1904-1905 гг. («Песня карачаевских парией, ушедших на японскую войну» – «Япон урушха кетген къарачай джашланы джырлары». «Ушедшие на японскую войну» – «Япон урушха баргъанла»). Все эти песни вошли в сборник «Къарачай халкъ джырла» («Карачаевские народные песни»).

В песнях не затрагиваются реальные причины возникновения войн, их цели. Основные мотивы, пронизывающие эти песни, – тоска по родным краям отправленных на чужбину солдат, противопоставление ужасам войны картин мирной жизни.

КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ "ОРУС-ЯПОН УРУШДА" – "НА РУССКО-ЯПОНСКОЙ ВОЙНЕ"



тельно живший в начале XIX века. Его сестра (по другой версии — жена) сложила лирико-эпическую гыбзэ «Плач о Кушуке, Ажджерия сыне», которая в экспрессивной форме наливает свои переживания. Сила фольклорного жанра, близкого отдельными средствами выразительности к причитаниям, заставляет автора песни «сойти с самшитовых высоких башмаков» (атрибут праздничной одежды высокородной женщины):

Неизнашиваемую мою золотую шапочку

Рукой с меня снимите!

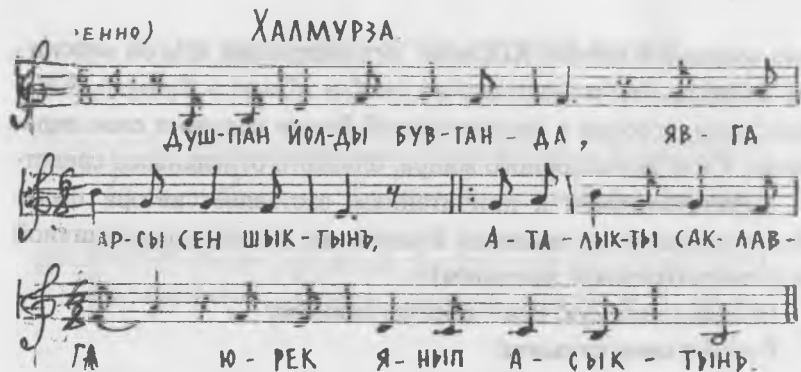
/Айт, жипарка, ра/ расступитесь

И свою гыбзе сложить мне дайте!

Более субъективный мир переживаний, заключенный в лирических гыбзэ, имеет довольно широкий спектр содержательности. К примеру, как пишет Ашхотов, в плаче о Ханифе, убитой на свадьбе выстрелом из пистолета, «отец-мать в этот несчастный день горюют», а юноша, случайно сразивший ее, «в этот день праздничный, о горе, сокрушается». Или в гыбзэ об Адиюх в повествовательно-балладной форме возлюбленный поэтапно раскрывает постигшее их несчастье — в момент умыкания конь сбрасывает девушку, и она гибнет.

"В поздний период жанровой эволюции в адыгском фольклоре также сохраняется тенденция фиксирования стилистической формы в ее названии. Это гыбзе молодого чабана, это мухаджирские (переселенческие) песни. то и песни, появившиеся как эмоциональный отклик на события Великой Отечественной войны и др. Таким образом, уже название произведения, раскрывая конкретные жизненные коллизии, дает определенный эмоциональный настрой на ее восприятие, создает специфическую образную "тональность". Другими словами, собственное терминологическое название песни *гыбзе* выявляет общий элегический характер и указывает на особую стилистическую форму песни различной жанровой принадлежности" (3;9).

Историко-героическая тематика нашла свое отражение и в фольклоре карачаевцев, абазин, черкесов, ногайцев.



Обобщая наши наблюдения, мы приходим к следующим выводам:

1. Песни народов КЧР, исполняемые в определенное время и при определенных обстоятельствах, бытовали в далеком прошлом (а некоторые бытуют и сейчас—например, свадебные песни, похоронные причитания) в многообразных формах сложного единства с трудовыми процессами, обрядовыми действиями и плясками; песни, непосредственно связанные с трудовой деятельностью, были составной частью тех трудовых процессов, которым они посвящены, врачевальные песни —составной частью обряда т. д. Все они имели первичные утилитарные функции — магически воздействовать на природу и судьбу, и обеспечивать изобилие и благополучие; и все они выполняли эту функцию при помощи соответствующих ей эстетических выразительных средств: выразительного напева-заговора или напева обрядовой пляски (интонируемых в определенном тембре), яркого поэтического слова, мимических и плясовых движений, которые создавали нужное для каждой жанровой функции отношение исполнителя к предмету обряда, песни и инструментального наигрыша.

Так, из практических потребностей вырастает та вторичная знаковая система, с помощью которой реализуется эстетическая функция искусства. В древнейших песнях народов КЧР практическая и эстетическая функции выступают в органическом, недифференцированном единстве, цельности.

Диалектика их отношения состоит в том, что утилитарное (магическое) воздействие на природу, судьбу, скрашивание утомительного однообразия труда и др. может быть выполнено, реализовано только с помощью эстетического. Хотя практическое, утилитарное назначение в песне первично, и создается она именно для этой цели, основной силой, обеспечивающей ей жизнь и реализацию первичной функции, является эстетическое качество, художественный язык. Чем выше эстетическое качество песни, тем успешнее выполняет она свое практическое назначение, и наоборот—художественно слабая песня не может иметь магической силы. В плане же историческом этот функциональный дуализм имеет тенденцию к разрушению — к падению утилитарного и за его счет развитию эстетического назначения.

2. Тенденция к гуманистическому наполнению является определяющей в историческом развитии содержательного мира архаических песенных жанров. Эта тенденция прослеживается и от жанра к жанру в движении от эмпирических, материальных интересов (в древних видах трудовой песни) через преодоление суеверных представлений о мире (в охотничьих, обрядовых песнях) к стихийно—материалистическому пониманию человека и его величанию (в свадебных, колыбельных и других песнях). Она прослеживается и в истории каждого отдельного жанра. (В свадебных, колыбельных песнях — от магии к величанию человека) как процесс секуляризации. Но этот процесс протекает не прямолинейно: историческое движение всегда сложнее и многограннее любой формулы, однако упрощенно оно укладывается в схему: от языческих покровителей—к человеку. Человек вытесняет бога из искусства, и уже в героическом эпосе он предстает в образе витязя, противостоящего богу, побеждающего бога.

Содержательный мир песен народов КЧР, исполняемых в определенное время и при определенных обстоятельствах, для наглядности можно свести к общей и простой схеме: певец просит покровителя о благе героя, то есть человека. «Певец», «покровитель» и «герой» образуют систему компонентов внутренней ком-

позиции произведения. "В отличие от современного искусства, в основе которого лежит бинарная система отношений «автор–герой», или «субъект–объект», в архаических песнях, исполняемых в определенное время и при определенных обстоятельствах, обязательно присутствует триада: «субъект» (певец), «реципиент» (покровитель) и «объект» (герой и его благо). В этом случае особенность отношений членов триады определяет особенность содержательного мира песни, следовательно, её преобразующую черту, особенности ее поэтики. Эту триаду можно себе представить в виде треугольника с вершинами А (певец– тот, кто просит), В (покровитель–тот, кого просят), С (герой –тот, о ком просят). Если в геометрической фигуре вершины всегда четко обозначены, то в песне, о которых идет речь, не бывает так, чтобы все три вершины условного треугольника, то есть триады, были одновременно одинаково четко выражены, в одних случаях ярче (активнее) выступает одна вершина, в других случаях–другая. В зависимости от того, какой из членов триады выступает активнее (ярче), мы имеем тенденцию то к вербальной магии (магическая песня), то к лирике, то к эпосу." (19;30). Например, в аробных песнях ярче выражена вершина А (певец–аробщик размышляет о своих заботах, неудачах) –это ясно выраженная тенденция к лирике; в мифологических, особенно в песнях лечения оспы – вершина В (попытка магического воздействия на природу: величается и ублажается покровитель– языческое божество) – это вербальная магия; в свадебных или колыбельных песнях– вершина С (рисуетсся образ героя– человека, которому поется слава)–это тенденция к эпическому жанру. Иногда певец (А) и герой (С) –сливаются (как в аробных песнях), но покровитель (В) –ни с кем из них. Очень важно отметить, что историческая вершина В (покровитель) имеет тенденцию к исчезновению (тройственная система тяготения к бинарной).

Короче говоря, в песнях, исполняемых в определенное время и при определенных обстоятельствах, обязательно присутствие всех членов триады (всех вершин условного треугольника), и речь

может идти лишь о разной степени их выраженности в разных жанрах. Совершенное отсутствие одного из членов триады означает функциональное разрушение жанра, либо образование нового жанра, то есть принципиально новой художественной системы. Но иногда даже в подобных преобразованиях жанра рудиментарно сохраняется наличие всех членов триады; в героических и бытовых гыбзах (песнях-плачах), где восхваляется и оплакивается герой, нередко ощущается связь с похоронными причитаниями, то есть присутствие вершины В (тот, кого просят).

3. Универсальным композиционным принципом в песнях, исполняемых в определенное время и при определенных обстоятельствах, является амебейное построение, которое в одних случаях хорошо сохранилось, а других случаях подверглось деформации, однако следы его все же легко обнаруживаются. Амебейная композиция, по В. М. Жирмунскому, есть «построение словесного материала в параллельные ритмико-синтаксические (и тематические) ряды с одновременным поступательным движением в обоих рядах».

В приуроченных песнях различаются два вида амебейной композиции: простая – в одиночных песнях и сложная – в хоровах, где голосовая партия запевалы и партия «ежу» сочетаются либо антифонно, либо стреттно, либо в параллельном движении.

Для поэтических текстов одиночных песен наиболее типична цепная строфовая форма.

4. В песнях, исполняемых в определенное время и при определенных обстоятельствах, закрытый или открытый тип композиции зависит от характера утилитарной функции: произведения магического назначения обязательно имеют закрытую композицию, и композиционной концовкой здесь служит магическая формула, ради которой, собственно, и поется песня. Если у песни магического назначения она отсутствует, то это означает только то, что она либо записана фрагментарно, либо подверглась разрушению. Формульная концовка наиболее устойчиво сохранилась во врачевальных песнях.

В песнях, непосредственно связанных с трудовой деятельностью (песнях пахаря, погонщика волов, при молотье, чесальщиц шерсти), некоторых колыбельных песнях и песнях, побуждающих детей ходить, композиционная концовка не обязательна, ибо для них типична открытая композиция и устремленность к импровизационному развитию.

В этих последних жанрах концовка (или ее подобие) не означает еще окончания песни – она может быть продолжена, в то время как в песнях с магическим назначением формульная концовка означает окончание песни. Песня не продолжается, ибо в этом нет надобности: формула уже произнесена.

5. Язык описанных выше песен и особенно употребляемых формул ярко метафоричен. Он богат эпитетами, сравнениями, метафорами, символами и т.п. Это обусловило столь долгую их жизнь, поскольку песня в основном живет за счет эстетических своих качеств.

* * *

Весь вышеописанный материал можно использовать не только при написании научных работ. Как уже было сказано, раздел "Музыка моего народа" заложен в программу 3-го класса общеобразовательной школы. Творчески работающий учитель, адаптируя прозаический текст к мышлению восьми – девятилетних детей, может извлечь из данного пособия необходимый музыкальный материал, который, благодаря структуре пособия, дает кроме всего прочего, "на слух" определить сходство и различие одного и того же жанра, бытующего в музыке разных народов. И сделать это рекомендуется в первой четверти.

Во второй четверти федеральной программой предусматривается изучение темы "Отечество в народной и композиторской музыке". Здесь логическим дополнением станет изучение творчества как самодеятельных, так и профессиональных сочинителей.

Самодетельные композиторы—песенники

Карачаевские самодетельные авторы — Фатима Токова, Римма Бабоева, Байдымат Кечерукова попытались в меру своих возможностей создать целостные произведения по форме и характеру, привлечь внимание детей яркой образностью.

Все песни включены в сборник «Кел джырлайык» («Давай споем»). Их песни — о дружбе, любви к родине, к природе, уважении к старшим. Написаны они на стихи карачаевских, балкарских, ногайских поэтов, разных по популярности, возрасту, восприятию жизни, мастерству, но, несомненно, их всех объединяет любовь и преданность поэзии.

Токова Фатимат Магомедовна родилась в 1962 году в г. Карачаевске. С раннего детства проявляла большой интерес к музыке. И эта любовь в последующем стала доминирующей в выборе профессии: в 1982 году она окончила с отличием Черкесское музыкальное училище по классу фортепиано. Начинала с преподавания музыки в своей родной школе, заведования фортепианным отделением. А позже директором детской музыкальной школы.

Открыла класс национальном гармонике. сама же дает в нем уроки.

Ко всему этому она является неизменным концертмейстером детского вокального ансамбля «Баппаханла», пишет песни. Некоторые из них вошли в сокровищницу областной фонотеки радио, опубликованы в газетах.

Яркой вехой творчества Фатимат Токовой стал ее пер вый авторский песенник «Джыр тамчыла» («Росинки песен»), который одобрен и принят для издания Карачаево-Черкесским книжным издательством (25, 10)

ДЖАУ, ДЖАНГУРЧУКЪ -- ЯМГЫР

Сл. Салиха Гуртуева.

Муз. Фалимат Токовой.

ВЕСЕЛО, СКОРО.

ДЖА-НГУР, ДЖА-НГУР, ДЖА-НГУР-ЧУКЪ МА-РАТ-НЫ ДЖО-

ЛУ-НА ЧЫНЪ ОЙ - РА, О-РИ-РА-РИ-ДА, МА - РАТ-НЫ ДЖО ЛУ - НА ЧЫНЪ.

ОЙ - РА, О-РИ-РА-РИ-ДА МА - РАТ-НЫ ДЖО - ЛУ - НА ЧЫНЪ!

А - А КЕД - ТИ АТ - ХА ДА МИ - НЕД!

(25,28)

Кечерукова Байдымат Сеит-Мазановна родилась в 1949 году в селе Красная речка республики Кыргызстан.

Окончила Токмакское медучилище в 1968 году. Специальность – акушерка. Работает руководителем детского вокального ансамбля «Баппаханла» при Центре детского творчества.

Мир Прекрасного — музыка, поэзия — очаровал Байдымат еще в далеком детстве. Она очень любила петь, извлекать собственные мелодии из глиняных свистулек, свирелей из ивовых прутьев, камышинок, стеблей одуванчиков, листочков акации... Любила слушать и слышать природу, фантазировать, мечтать. И этой любви она осталась преданной на всю жизнь.

Байдымат Кечерукова написала несколько поэтических книг: «ДАЖ, ДАЖ...», «НЕДИ, НЕДИ?», «КЪАЙРЫ ЭЛ-ТЕДИ МЕНИ ДЖОЛ?!», «МЫНЧАКЪЛА»... Сочиняет и песни. Они входят в областную фонотеку радио, публикуются в газетах, исполняются профессиональными и самодеятельными артистами.

Байдымат Кечерукова также автор-составитель песенника для детей «Кел джырлайык» на карачаево-балкарском и ногойском языках, который она издала за свой счет.

БАППАХАНЧЫКЪ — МАЪМЕТЕКЕЙ

Сл. Медиха Шамановой.

Муз. Байдымат Кечеруковой.

НЕ СПЕША, ПЛАВНО.

ДЖАЗ МЕА-ГЕН АЕН, БАП-ПА-ХАН-ЧЫКЪ ДЖЕД-АЕН ЧЫ ГЫБЫ КПА-РАИ.
АЫ. АЖАУ-УМ-ЛА-ЛА АЖУУ-У-НА КЮН ТИ-Е-РИИ МА-РАИ-ДЫ.

(25,68)

Выше уже отмечалось, что особенностью развития музыкальной культуры народов КЧР является высокий авторитет и неослабевающая популярность авторов-исполнителей. Ногойская авторская песня представляет своеобразное, самостоятельное направление в современной отечественной музыкальной культуре. Ее самобытность выражается, прежде всего, в значительном отличии от песен соседних народов. Сегодня это — одно из наиболее популярных проявлений музыкальной жизни народа.

Авторская песня имеет различную жанровую и интонационную природу — опору на фольклорные жанры и обращение к ритмам и формам современных песенных жанров (13).

Ногойских самодетельных композиторов, подмечает Б.Карданова, отличает разный профессиональный уровень (имеет в виду разная музыкальная подготовка), разные творческие способности и индивидуально-субъективное мироощущение. Из песенников старшего поколения можно назвать имена М. Сеитова, М. Джемакуловой, Н. Матакаевой. Из среднего поколения — В. Айбазовой, К.-Х. Баисовой, А. Тулькуевой, Риммы и Магомеда Утемисовых.

Особой любовью пользуются песни певца и автора многих популярных песен Мурата Сеитова. Музыкального образования он не получил, но всю жизнь тянулся к песне. Пел Мурат с детства в кругу друзей, на народных праздниках, по радио. Любил певец разные песни. И, чтобы пополнить свой репертуар, обращался к старым людям, от них заучивал забытые народные песни и передавал их народу. Немало песен сочинил Мурат в содружестве с народными поэтами Д. Туркменовым, А. Киреевым. К.Х. Кумратовой

Многие его песни опираются на интонации и ритмы фольклорных жанров с широким использованием переменных метров, фригийских окончаний и других специфических ладов и мелодических оборотов. Большинство его песен основаны на куплетных формах, состоящих из 4-х мелодических фраз; куплетных формах типа припев-запев. В обоих вариантах происходит точный повтор заключительной мелостроки или фразы. Подобные репризы встречаются во многих современных народных песнях. Основными средствами тематического развития песенных напевов Сеитова являются последования контрастных мелодических фраз, нередко сочетающихся с ритмической повторностью и ритмической вариантностью.

Принципиально иной путь созидания песни прослеживается в песне «Суьйген юрек» («Влюбленное сердце») на слова К.Х. Кумратовой. Здесь налицо несовпадение мелодического и стихотворного построений в своей первооснове. Для устранения этого несоответствия композитор прибегает к приему расширения стихотворных строк до их полного совпадения с мелодическими построениями. Делается это путем введения внутрислоговых распевов, добавления в конце стихотворных строк возгласов «ой». Применяются и более крупномасштабные вставки, например, образование самостоятельной мелодической фразы вокализного типа путем троекратного распевания слова «Орайда»:

СЮЙГЕН ЮРЕК (ВЛЮБЛЕННОЕ СЕРДЦЕ)



Музыкальные способности Риммы и Магомеда проявились рано, и на протяжении всех последующих лет расцветали все ярче и шире. Первые песни Магомедом написаны в конце 70-х годов. У Риммы первые песни написаны позже, на стихи её любимых поэтов А. Киреева («Афганшылар») и М. Киримова («Моя песня»). Сейчас у Магомеда и Риммы более тридцати песен. Несколько лет назад создан семейный квартет Утемисовых (с ними поют две их дочери – Зурида и Аида). Этим составом выступает семья Утемисовых в нашей республике и за ее пределами.

На творческий потенциал человека определенным образом влияют разные факторы. Не последнюю роль здесь играют генетический фактор и семейное окружение. У большинства самодеятельных композиторов выявляется семейная тяга к искусству. Домашним музицированием в таких семьях занимались бабушки или дедушки, родители и братья, тянутся к музыке и их дети.

В семье Магомеда Утемисова любил музыку его отец, Аджимурат. В родном ауле его называли йырав. Он знал и пел многие традиционные ногайские песни и песни военных лет. Естественно, что музыкальная увлеченность отца должна была повлиять на творческие способности сына Магомеда. Римма с любовью вспоминает слушание песен матери в детстве.

Тематика песен Утемисовых отражает их внутренний мир, выявляет определенное умение выразить его через поэтическое слово и музыкальную интонацию. Во многих песнях мы слышим философские рассуждения о значении музыки в жизни каждого человека и всего народа в целом. Волнуют Утемисовых события в стране и за рубежом, связанные с судьбами тысяч людей («Афганшылар»). Не обойдена ими и тема детства. Песня «Балалыгым» («Детство») – воспоминание, тоска по безвозвратно пролетевшему детству. Другая популярная песня, «Айланай», сочиненная Риммой, посвящена дочерям, которые являются постоянными ее исполнительницами. Основная же тематика песенного творчества Утемисовых – лирика со всеми ее проявлениями. Это и светлое, радостное восприятие любви, и душевные переживания. Немало у них песен о молодости и счастье («Шабден»), «Саклайман» («Ожидая»).

Таким образом, отмечает Б.Карданова, творческий потенциал Утемисовых огромен, и впереди у них много планов.

"Творчество самодеятельных композиторов – это промежуточный этап между народно-фольклорной и профессиональной музыкой. Песня самодеятельного композитора, как и профессиональное произведение, предполагает закрепление за ним авторства. Но самодеятельный композитор не обладает нужным объемом профессионализма. Творческий процесс у него происходит неосознанно, интуитивно, на уровне стилизации традиционных и современных ритмо- и мелоинтонаций.

Самодеятельный композитор, как правило, не в состоянии самостоятельно нотировать сочиненную им песенную мелодию, и в этом случае он вынужден обращаться к помощи музыкантов-профессионалов. Произведения самодеятельных композиторов часто имеют только слуховую природу распространения, исключая визуальную (нотированную). Авторство в этом случае закрепляется при исполнении песни на концертах, конкурсах, фестивалях, радио и телевидении.

В самодеятельном сочинительстве ногойцев преобладает

устная природа распространения, характерная для фольклорного произведения. Часто самодеятельные песни подвергаются тщательной обработке, кристаллизации народом и приобретают фольклорное качество — многовариантность бытования. Каждый исполнитель вносит в нее новые, ранее не звучавшие штрихи." (13;83).

Профессиональные композиторы КЧР

Профессиональное композиторство в музыкальной культуре КЧР началось сравнительно поздно и в истоках своих опиралось на традиции русской классической композиторской школы, в тесном контакте с этнородственной культурой Кабардино-Балкарии, значительно раньше, чем КЧР, вступившей на путь музыкальной профессионализации.

Первые шаги профессиональных композиторов КЧР связаны с темой Родины, Отечества.

Дауров Аслан Алиевич

Уроженец аула Хабез, Аслан Алиевич первые творческие шаги сделал в стенах Ставропольского музыкального училища. Потом была учеба в Московской консерватории на двух факультетах: дирижерском и композиторском, аспирантура при консерватории. По окончании учебы А. Дауров, вернувшись в родную Карачаево-Черкесию, преподавал музыкально-теоретические дисциплины в Черкесском музыкальном училище, директором которого стал позже. Последние годы композитор жил в г. Нальчике, работал музыкальным редактором Кабардино-Балкарского радиовещания.

В 70-е годы талантливый студент Московской консерватории по рекомендации выдающегося композитора современности С. Свиридова буквально за один день был принят в Союз композиторов СССР.

А. Дауров добился поразительных успехов: получил призна-

ние музыкальной общественности и простых слушателей, завоевал международную известность композитора и дирижера. Дауров неоднократно гастролировал за рубежом, где исполнялись его произведения, дирижировал разными оркестрами, начиная с народного оркестра Черкесского музыкального училища (им же созданного) и до симфонического оркестра Большого театра.

Отечественная и зарубежная пресса единодушно отмечала, что в этом человеке сочетаются яркий темперамент, глубина мысли, тонкое чувство стиля и подлинное умение работать с оркестром.

А. Дауров — пионер профессиональной композиторской школы Карачаево—Черкесии, основание которой совпадает с началом творческого пути композитора. И все эти годы Аслан Алиевич шел в ногу с местными композиторами С. Крымским, М. Ногайлиевым, А. Байрамуковым и другими.

Большой заслугой является открытие им Карачаево—черкесского отделения Союза композиторов РФ, которое он возглавлял до конца своей жизни. Становление композиторской школы в Карачаево—Черкесии неотделимо от народных музыкальных традиций, и это отразилось в творчестве Аслана Алиевича. В его произведениях творчески реализуются особенности ритмов, интонаций черкесских песенно—инструментальных жанров, которые своеобразно воплощены в классические формы. Звучание фольклорных напевов в исполнении симфонического оркестра придает им необычный современный колорит.

Оригинально использовались Аслан Алиевичем методы тематического развития: это имитационное проведение темы, ритмическое и ладотональное варьирование, контрастное сопоставление и т. д. Все перечисленные особенности произведений использовались композитором в разных целях и прежде всего для индивидуальности произведения, выявления его национального колорита.

Творческое наследие Даурова велико. Он автор крупных инструментально—хоровых произведений различных жанров: орато-

рий, кантат сюит одноактного балета, вокальных циклов, многих десятков песен. Композитор часто обрабатывал, аранжировал многие песни и инструментальные наигрыши народов Карачаево-Черкесии.

Крымский Салим Манусович

Крымский Салим Манусович родился 25 октября 1930 года на Украине. В 1953 году закончил Киевский политехнический институт. С детства увлекался музыкой, сочинением мелодий. В 1957 году С. Крымский поступает на отделение композиции Уральской государственной консерватории, которое успешно заканчивает в 1963 г. С 1966 года живет и работает в г. Черкесске. В 1969 г. его принимают в Союз композиторов СССР. В содружестве с поэтессой Х. Байрамуковой он создал первую в Карачаево-Черкесии оперу «Последний изгнанник», посвященную становлению, а также фонические поэмы: «Героическая поэма» и «Горский праздник». После на эту музыку был поставлен первый в области балет о великом сыне карачаевского народа революционере-ленинце Умаре Алиеве. Значительное место о творчестве С. Крымского занимают симфонические произведения разных жанров, а также камерная музыка и музыка для детей. Им созданы вокальные циклы на стихи В. Маяковского, К. Кулиева, Х. Байрамуковой и другие.

В настоящее время С. М. Крымский работает художественным руководителем Карачаево-Черкесской областной филармонии.

Основные сочинения С. Крымского:

«Последний изгнанник», опера, либретто Х. Байрамуковой. Клавир и партитура в библиотеке Всесоюзного бюро пропаганды Советской музыки (ВБП).

«Героическая поэма» для симфонического оркестра, партитура в библиотеке ВБП.

«Горский праздник», симфоническая поэма, партитура в библиотеке ВБП.

Концерт для флейты с оркестром, клави́р в сборнике «Концерты для деревянных духовых инструментов» - М. 1980, партитура в библиотеке ВБП.

Сонатина для струнного оркестра, партитура в сборнике «Произведения советских композиторов для струнного оркестра» - М., 1978.

10 обработок для хора народных песен Карачаево-Черкесии, партитура в Карачаево-Черкесском радиокомитете.

Концерт для фортепиано с оркестром, клави́р и партитура в библиотеке ВБП.

«Музыкальные картинки» к сказке К. Чуковского «Муха – цокотуха», партитура в Кабардино-Балкарской филармонии.

Баллада для фортепиано с оркестром, партитура в библиотеке ВБП.

Детский концерт для фортепиано с оркестром, клави́р издается издательством «Советский композитор».

Ногайлиев Маджид Узеирович

Ногайлиев Маджид Узеирович, член Союза композиторов РФ родился 1 января 1936 года в Узбекистане.

После окончания средней школы в 1955 году поступает в Ташкентское музыкальное училище им. Хамзы. Проработав год солистом Карачаево-Черкесского государственного ансамбля песни и танца, Маджид Узеирович в 1961 году поступил в Саратовскую Государственную консерваторию им. Собинова по классу теории музыки и композиции. С 1967 г., по окончании учебы, он преподает музыкально-теоретические предметы в Черкесском музыкальном училище.

Песни композитора М.У. Ногайлиева известны не только в Карачаево-Черкесии, они получили широкое распространение во всех республиках и краях Северного Кавказа. Музыкальные произведения Маджида Узеировича часто транслируются по республиканскому радио и исполняются на концертах.

В сборник песен народов нашей республики, выпущенном Ставропольским книжным издательством в 1966 году включены такие его песни, как: «Песня о Ленине», «Родина моя» на слова О. Хубиева.

Помимо песенного творчества Маджид Узеирович создал несколько произведений крупных форм: танцевально-хореографическая сюита «под Эльбрусом», фантазия для баяна «Моя Родина» и другие. Также М. Ногайлиев подготовил рукописный труд «Особенности музыки карачаевцев и балкарцев», сборник фортепианных пьес для учащихся детских музыкальных школ.

С большим знанием и вкусом им записано и обработано более 150 народных карачаевских песен.

Среди композиторов Карачаево-Черкесии Маджид Ногайлиев является одним из плодотворных и талантливых мастеров музыкального искусства.

Перечень произведений композитора, музыковеда – фольклориста
Маджида Ногайлиева

Произведения, находящиеся в фонотеке Карачаево-Черкесского радиовещания:

«России прекрасная дочь». Слова М. Витензона.

«Мы поем». Слова О. Хубиева.

«Песня о дружбе». Слова Х. Джаубаева.

«Жизнь у нас такая». Слова Х. Джаубаева.

«Песня об Османе Касаеве». Слова народные.

Баллада «Утро в горах». Слова О. Хубиева.

«Песня о Бийчесыне». Слова М. Витензона.

«Песня горных сосен». Слова А. Ялмарова.

«Песня о Теберде». Слова А. Суюнчева.

«Песня об Умаре Алиеве». Слова А. Суюнчева.

«Мои горы». Слова М. Байрамукова.

«Мой город Карачаевск». Слова А. Суюнчева.

«Цветы города». М. Чотчаева.

«Родная сторона». Слова М. Киримова.

«Лети моя песня». Слова М. Киримова.
«Любимая Родина». Слова А. Уубекижева.
«Ногайские девушки». Слова С. Капаева.
«Молодость – это ты». Слова С. Капаева.
«Песня солдата». Слова М. Бегера.
«Хурзукские девушки». Слова А. Акбаева.
«Песня космонавта». Слова А. Акбаева.
«Не быть войне». Слова О. Хубиева.
Танцевально-хореографическая сюита «Под Эльбрусом».
Фантазия для баяна «Моя Родина».
100 ногайских народных песен.
«Особенности музыки карачаевцев и балкарцев» (Труд),
60 стр.

Гожева Галина Беслановна

Гожева Галина Беслановна родилась 11 марта 1941 года в ауле Псыж Прикубанского района КЧАО.

После окончания педучилища работала учительницей в родном ауле. В 1964 году она поступает в Сухумское музыкальное училище на дирижерско-хоровое отделение и параллельно учится на теоретико-композиторском отделении. Дипломной работой Г. Гожевой была песня «Абазашта» на стихи К. Джегутанова, которую исполнял симфонический оркестр и хор Сухумского музыкального училища.

В годы учебы ею написаны «Марш мотоболлистов» для духовного оркестра, песни «Ожидание» на собственные стихи, «Летчики» на стихи Ш. Физикова и многие другие.

После окончания училища Г. Гожева работала методистом в Карачаево-Черкесском областном Доме народного творчества. В данное время она преподает музыкально-теоретические предметы, класс национальной гармонии в Черкесском музучилище.

В 1971 году Карачаево-Черкесское отделение Ставропольского книжного издательства выпустило первый авторский сборник «Мелодии Абазашты», куда вошли и песни на стихи абазин-

ских авторов.

Г. Гожева ведет большую работу по сбору народных наигрышей и песен, которые записывает и обрабатывает для национальной гармоникки. В 1979 г. вышел общий сборник абазинских авторов, составленный Г. Гожевой, куда вошли многие ее произведения. В последние годы были написаны такие песни, как: «В сердце моем Абазашта», на стихи К. Джегутанова, «У нас одна вершина» на стихи Э. Дзыба, «Гордая девчонка» на стихи В. Абитова, детская песня «Иди вперед, мой малыш», на стихи Ш. Физикова и многие другие.

Песни Галины Гожевой:

Авторский сборник «Мелодии абазашты», 1971, г. Черкесск

Абазашта (Абазашта). Стихи к. Джегутанова.

К1вашара (Кошара – медленный танец) Стихи М. Чикатуева.

Азпшра (Ожидание). Стихи Г. Гожевой.

Ажьи (Кузнец). Стихи М. Дагужиева.

Сбызшит1 (Жду тебя). Стихи Ш. Физикова.

Анийара (Встреча). Стихи Д. Лагучева.

Рукописи:

«У нас одна вершина». Стихи Эдуарда Дзыба.

«Гордая девчонка». Стихи В. Абитова.

«Унай апхъала» (Иди вперед малыш). Стихи Ш. Физикова.

«Музыкальный экспресс». Для детского хора. Стихи В. Абитова.

Приложения и обработки народных мелодий и наигрышей народов Северного Кавказа для национальной гармоникки (более 50 произв).

РАЗДЕЛ II

ВЗАИМОВЛИЯНИЕ МУЗЫКИ РАЗНЫХ НАРОДОВ

Специфической чертой художественной культуры Карачаево-Черкесии является не только общий (карачаевский, абазинский, черкесский) эпос "Нарты", но и сложившиеся в близком соседстве народов музыкальные произведения, иллюстрирующие, общие черты быта, хозяйствования. Например, как пишет карачаевский фольклорист Ф. Ортабаева, охотничий промысел занимал видное место в занятиях горцев, являясь одним из главных средств их существования. Охотники имели свои табуированный язык, исполнение которого гарантировало успех охоты. Боясь вызвать гнев божества, они должны были соблюдать определенные правила: нельзя было волочить дичь по земле или сбрасывать со скалы, убивать стельных зверей, бросать в огонь кости или шерсть убитых животных. Истоки карачаево-балкарского культа – покровитель охоты и диких животных Апсаты – берут свое начало в кобанской эпохе – I тыс. до н.э. Этот культ известен и другим народам Кавказа: адыгский Пшимазитха, осетинский Афсаты, абхазский Ажвепша, сванский Абсаст, вайнахский Елта. Записанный нами карачаевский вариант «Апсаты» имеет стабильную музыкально-ритмическую форму" (20; 146).

АПСАТЫ



Песня начинается квартовым ходом к высокому тону с последующим нисходящим заполнением этого интервала, и является вполне закономерным и естественным, так как поначалу скачок и дальнейшее нисхождение образуют напряжение, а потом — постепенную разрядку, успокоение. Дальнейшее мелодическое развитие построено на волнообразном восходящем и сходящем движении в диапазоне секунды и малой терции, речитации в «Апсаты» и в песнях, непосредственно связанных с трудом, указывает на их родственность с жанром героической песни.

Карачаевский ученый-этнограф Шаманов И. М. сообщает: «Народ торжественно отмечал дни проводов старого хозяйственного года. Праздник этот назывался "джыл аушхан" (смена года) и соответствовал празднованию нового года у многих земледельческих народов Кавказа и Средней Азии» (23;146).

ГЮПНЕ



Записанный Ортабаевой Ф. вариант карачаевского новогоднего обряда исполнялся детьми и женщинами, которые с плясками обходили дворы с пожеланиями хозяевам благополучия, здоровья. В свою очередь, хозяева одаривали поющих подарками и угоще-

ниями. Напев замкнут в амбигусе кварты с ритмически выделенным рефреном, который предшествует каждому стиху песни. (Аналогично осетинскому напеву). Можно только предположить, что слово «Гюппе», ныне забытое, означает имя древнейшего божества, к которому обращались с просьбой дать благополучие членам семьи, многочисленное потомство, долголетие. Такого рода песни исполнялись и вне новогоднего обряда: когда созревал урожай, тучнели стада,— произошло наслоение элементов алгышей — здравий, благопожеланий, исполнявшихся на торжествах по поводу важных событий в жизни человека (свадьба, рождение ребенка, новоселье).

Изучение балкаро-карачаевского песенного фольклора подтверждает наличие тесных культурных контактов двух соседних народов — адыгов и караево-балкарцев. Они уходят в глубь веков и имеют древнейшую взаимосвязь. Этому способствовала не только географическая близость, но и древнекавказский культурный этнический мир, в субстрат которого входила какая-то часть предков современных адыгов и караево-балкарцев (18,136-138).

«Межэтническая фольклорная общность — явление историческое. Она способна объединять народы, не родственные в языковом, этническом отношении... Медленно преодолевается давний недостаток: ограничение материалом на родственных языках», — замечает один из ведущих фольклористов страны В. М. Гацак.

Общими у адыгов и караево-балкарцев являются божества — громовержцы Шибля и Элия (Елэ). В фольклоре народов Северного Кавказа Шибля встречается только у этих народов.

В караево-балкарской мифологии Шибля живет на небе и посылает на землю гром и молнии. Трудно что-либо сказать о его внешнем облике. Но сохранившаяся в народной памяти небольшая песенка дает возможность предполагать, что Шибля был антропоморфным божеством:

Шибля, Шибля, Шибля!

Над вершинами гор сверкает,

И к нам беды не подпускает.

Одна сторона твоего лица — свет,

Другая сторона твоего лица—тьма.

Свет свой пошли сюда, пошли сюда,

А тьму свою прогони прочь, прогони прочь.

Как видно из песни, Шибля—божество необыкновенной силы,, и здесь Шибля вобрал в себя черты верховного бога Тейри (Тенгри).

В адыгской мифологии образ Шибли нашел более широкое распространение. Он богато представлен в магических песнях и легендах. Божеству посвящен ряд исследований, где прежде всего следует отметить работы М. И. Мижаяева, А. Т. Шортанова и З. М. Налоева.

И все же, говоря о функциональной общности покровителя Шибля в мифологии этих народов, необходимо прежде всего подчеркнуть, что он, как в адыгском, так и в карачаево-балкарском фольклоре, помимо божества-громовержца выполнял функции и покровителя дождя и плодородия. Упоминание же в вышеприведенной песне света и тьмы и заклинание посылать на землю свет и прогонять прочь тьму говорит, очевидно, о существовании в песне мифологического конфликта в цветной символике, что имеет место и в мифологии адыгов. Сохранившееся по сей день в лексике обоих народов проклятие: «Да поразит тебя Шибля!»—говорит о прошедшем через века анимистическом представлении в сознании людей.

Адыгская ритуально-мифологическая песня «Елери-Цоппай» по своим функциональным и магическим особенностям идентична с балкаро-карачаевской «Эллери-Чоппа», на что обратил внимание еще в 1920 г. замечательный исследователь фольклора и этнографии народов Кавказа Чурсин.

У карачаево-балкарцев, как и у многих других народов, коза — символ плодородия и изобилия. Если адыги приносили в жертву козу в честь Шибли, то карачаево-балкарцы это совершали в честь божества — громовержца Чоппа.

Как и у древних римлян и многих других народов мира, у карачаево-балкарцев и адыгов божества означали также и явления, которым они покровительствовали. Так, в карачаево-балкарском языке слова «шибля» и «элия» употребляются в лексическом значении молнии и грома, а также их покровителей. У адыгов слово «тхагаледж», как известно, означало божество плодородия, а также и продукты питания. Такие же функции выражает в карачаево-балкарском языке слово «хардар».

В древнем фольклоре адыгов и балкаро-карачаевцев общим является и покровитель овцеводства (карач.-балк.: Аймуш) (адыг.: Аймыш).

Древняя музыкальная культура этих народов сохранила наигрыш, посвященный этому божеству. Традиционно его исполняли пастухи на свирели (сыбызгы), чтобы собрать стадо вместе. Было поверье, что этот наигрыш научил исполнять когда-то пастухов сам Аймуш. Карачаево-балкарский вариант этого наигрыша записывался нами неоднократно, на магнитную пленку, в исполнении прекрасного знатока фольклора из Верхней Теберды — Шакмана Байчорова.

Обрядово-мифологическая поэзия этих народов сохранила и ряд песен и легенд об Аймуше (Аймыше). Образ его, пожалуй, является наиболее идеализированным из всех языческих персонажей. Как в адыгском, так и в балкаро-карачаевском песенном эпосе он наделен атрибутами простого, доброго пастуха, который живет повседневными заботами своего стада. Но в отличие от адыгов, по анимистическим представлениям карачаево-балкарцев, Аймуш представлен и как зооморфное существо в образе огромного белоснежного барана-производителя с золотыми рогами и длинной шерстью. В песне его образ тут же получает антропоморфные черты простого пастуха, который очень любит свое стадо, не режет стельных овец, искусно играет на свирели и пасет стадо без посоха. Он необыкновенно добр. Аймуш всегда даст людям больше овец, чем у него просят. Он не допускает святотатства и бережно относится к обычаям старины.

Как отмечено выше, в полухристианской-полуязыческой религии карачаево-балкарцев богородица Мария была известна под именем Мариям или Байрым. Она выполняла главным образом роль богини материнства. Народ посвящал ей обрядовые песни и общинные святилища. Такая же функциональная роль отводилась ей и в верованиях адыгов. На наш взгляд, в фольклоре народов Северного Кавказа ее имя утвердилось довольно поздно, с активизацией христианства на Центральном Кавказе в позднем средневековье. Во всяком случае, у нас есть основание полагать, что роль покровительницы материнства в карачаево-балкарской мифологии до Байрым (Мариям) выполняли богини Ал-Анасы и Умай, что подтверждается многолетними полевыми записями фольклора.

Не исключена возможность, что такое могло наблюдаться и в древнем фольклоре адыгов, т. е. до богородицы Марии адыги могли иметь покровительницу материнства более раннего происхождения, имя которой позже было утрачено. В Чегемском ущелье Балкарии в ауле Уллу Эль была церковь, которую называли Байрым килисасы—церковь Марии. Недалеко от этой церкви на правой стороне реки Чегем в местности Донгат был и священный камень Байрым-Таш. Бездетные женщины приносили у этих святилищ в жертву животных и давали обет своему патрону. Пятница у адыгов и карачаево-балкарцев называется днем Марии.

Текстологическое сопоставление песни о Марии в фольклоре обоих народов говорит об их исключительной внутренней близости, что объясняется их обрядовой приуроченностью и дает основание полагать о возможной синхронности создания песни о богине предками адыгов и карачаево-балкарцев. В адыгском варианте песни ее божественная сила и теологическое происхождение так воспеваются:

Ты — владычица неба.

Ниспошли мир и счастье,

Великого бога мать,

Великая Мария.

Приведем в качестве примера теперь строки из обрядовой

карачаево-балкарской песни о Марии:

Княгиня Байрым, могущественная Байрым,

Подобная Тейри, подобная хану княгиня.

Молюсь, умоляю тебя, принесу в жертву баранов,

Оставлю и твою долю.

Молимся, молимся, чтобы стал всесильным камень Байрым.

Да не будут бездетные!

Исторические песни «Джамболат Атажукин», «Капоковы» и «Сары Асланбек Кайтукин» воспевают героические страницы из истории феодальной Кабарды XVIII—XIX вв. и некоторые проблемы ее отношений с Балкарией. Leitмотивом произведений «Джамболат Атажукин» и «Каноковы» является, тема борьбы между собой именитых адыгских родов—кабардинцев Атажукиных и бесленеевцев Каноковых (18, 146).

Песня о Джамболате в основном воспекает его как неустрашимого конокрада, смелость и рыцарские подвиги. Она имеет трагический конец: герой погибает от пули своих кровных врагов, когда в очередной раз пытается пойти отбивать у них табуны.

Песня «Каноковы» более эпична. Она относится к тем героико-историческим песням, которые имеют ряд действующих лиц и где четко выделяются все сюжетные компоненты (по классификации С. Хан-Гирея—«песня многих мужей»),

Интересен мотив песни, где мать братьев Каноковых, старая княгиня, призывает своих сыновей и в целом фратрию Каноковых убить Джамбулата и истребить его дружину, которые посмели трижды посягнуть на честь их рода. Песня заканчивается тем, что в этой битве погибло много отважных людей, в том числе ненавидящие друг друга храбрецы Канамат Каноков и Джамболат Атажукин. Эти произведения чрезвычайно богаты различными художественно-изобразительными средствами и имеют ряд вариантов, которые строятся различными стихотворными формами.

Песня «Къайтукъ улу Сары Асланбек» посвящена жизни и подвигам верховного князя Кабарды начала XVIII в. Его имя упоминается и в двух балкарских письменных памятниках, датирова-

мых 1709 и 1715 гг., найденных в обществе Холам. Бесценные для нас документы относятся к тем временам, когда правил Кабардой Сары Асланбек Кайтукин и проводил жестокую политику, в отношении карачаево-балкарцев, что и зафиксировали указанные письменные памятники. В песне говорится о его политической деятельности, подвигах и набегах на горские общества и Осетию. В походах князя сопровождает его советник Жабаги Казанок, который дает Сары Асланбеку наставления, как обходиться с аулами, платящими дань и отказывающими делать это. Песня начинается с трехступенчатого сужения образа, которое нередко континируется в тексте:

В теснине Лезгуар, говорят,
Бушуют, сплетаясь, черные туманы,
Ой, там они, ой, бушуют,
Это не черный туман, а лысоголовые черные орлы летают.
Они лысоголовые (орлы), говорят.
Но они не черные орлы, ой —
Это — дружина Сары Асланбека Кайтукина на
черных конях.

Как поэтический прием, он носит во всех вариантах устойчивый характер.

В селении Яникой нам удалось записать небольшое четверостишие из песни, посвященной народному мудрецу Жабаги Казанок:

Народ собирается на Тере в Чегем,
Чтобы решать большие дела.
По не могут найти Казан улу Жабагы,
Чтобы разрешить эти проблемы.

Информатор Гемуев Дадаш не мог вспомнить остальные слова песни. Дошедший до нас отрывок этой песни дает основание

говорить, что в прошлом она представляла собой цельное произведение. В карачаево-балкарском фольклоре также сохранился ряд легенд, посвященных, рождению, подвигам и мудрости Жабаги Казаноко.

Героико-исторические песни «Аче улу Ачемез» и «Азнаур» посвящены теме совместной борьбы адыгов и карачаево-балкарцев против крымских ханов, а также дружбе и совместным героическим подвигам отдельных героев из адыгской и карачаево-балкарской этнической среды.

Существует немало сюжетно-тематических схождений, общих героев и песен в нартском эпосе и народной лирике карачаево-балкарцев и адыгов, осветить которые подробно мы не имеем возможности в данной работе.

Глубокая древнекавказская этническая общность в прошлом, исторические связи, культурные контакты и чувство патриотической солидарности в борьбе с общими врагами оказали значительное воздействие на фольклорный процесс этих народов.

Нам удалось лишь частично осветить проблемы взаимодействия балкаро-карачаевского и адыгского фольклора. Материалы исследования подтверждают глубокую взаимосвязь в культуре и политической жизни этих народов (18, 146-148).

Для ногойской обрядовой музыки, как отмечает музыковед Б.Карданова, (12) характерна генетическая связь с общей среднеазиатской культурой. Этномузыкальное родство с тюркскими народами прослеживается в общности их песенных жанров, включая терминологию, форму бытования, функциональное назначение и содержание текстов; периоде возникновения песен. Этномузыкальную общность подтверждает идентичность их интонационно-музыкального мышления – схожесть принципов мелоинтонирования, ладообразования, ритмо – и формообразований. Из всех перечисленных обрядовых жанров наиболее древние по происхождению календарные песни.

Из всех возможных годовых календарных циклов у ногойцев наиболее полно сохранился весенний цикл. О бытовании ос-

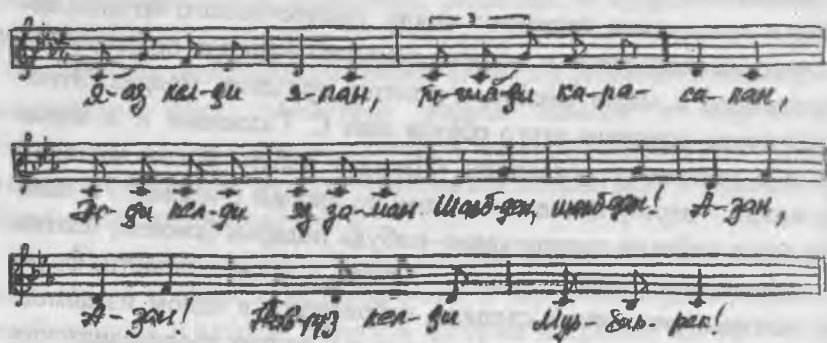
тальных циклов мы узнаем лишь из фольклорно-литературных источников по причине их исчезновения из народного быта. Основным праздником весеннего цикла, приуроченного ко дню весеннего равноденствия и встрече земледельческого нового года, отмечаемого в марте месяце, считается праздник Навруз. Этнографическое описание этого обряда дает С. Гаджиева: «...в конце марта к весеннему празднику «Навруз» ребята брали колючий кустарник – дерезу и ходили с ними по дворам с песней... В каждом дворе ребятам дарили какие-нибудь подарки (кисеты, платки и т. д.), которые вешали на ветки дерева, а также сладости, фрукты, которые они вместе съедали, собравшись в одном из домов. Аналогичные обряды распространены и у других среднеазиатских и кавказских народов: кумыков, казахов, таджиков и других.

Дошедшие до нас образцы песен Навруз представляют хорошие колядные песни, являющиеся основной формой исполнения почти всех календарных и земледельческих песен ногойцев. В их текстах, из всех возможных мотивов традиционных колядований, присутствуют: 1) оповещение о приходе весны (элемент веснянок, встречающийся у многих народов мира); 2) торжественное поздравление хозяев по этому поводу; 3) выпрашивание подарков у хозяев дома (элемент, широко встречающийся в русских рождественских колядках) (12,60–61).

К календарно-религиозным песням, сохранившимся в отдельных ногойских аулах, относятся колядные песни, исполняемые в религиозный праздник, приуроченный к девятому месяцу мусульманского лунного календаря Рамазан.

Бытование таких песен традиционно. В праздничные дни дети и подростки ходят по дворам с песнями и собирают съестные подарки, после чего устраивают шумную трапезу или же делят продукты между собой. Не только новогодние праздники отмечались сообща народами КЧР. Часто в фольклоре встречаются разные национальные версии одного и того же сюжета. Например,

"НАВРУЗ КЕЛДИ" – "НАВРУЗ ПРИШЕЛ"



Большую роль в музыкально-фольклорном контакте не только народов КЧР, но и соседних областей сыграли первые собиратели, любители народного искусства.

Как известно, в КБР первые публикации песен связаны с именами братьев Урусбиевых – Сафара-Али и Науруза, сыновей Исмаила Урусбиева. Последний был дальновидным политиком, имеющим огромную тягу к образованию. Был прекрасным знатком фольклора, культуры народов Северного Кавказа. Он встречался с известными деятелями российской культуры, приезжавшими на Кавказ. Знакомил их с музыкой, песнями, легендами Балкарии, Карачая, Кабарды. Исмаил Урусбиев пользовался всеобщим уважением как среди горцев, так я среди гостей. Он был очень умным человеком, но, к сожалению, не смог получить систематического образования, потому всеми силами старался дать его своим сыновьям и племянникам.

Сафар-Али и Науруз записывали сказания, легенды и сказки родного народа. Они очень дорожили этими памятниками родной поэзии и боялись, что не найдется человека, который хотя бы в русском переводе сохранит заветные песни. В 1881 году Сафар Урусбиев в 1-м выпуске «Сборника материалов для описания ме-

138

стностей и племен Кавказа» опубликовал в переводе на русский язык четыре нартских сказания: «Урызмек», «Шауай», «Рачикау», «Сосруко». Наурузом Урусбиевым в кунацкой, вмещавшей до 30 человек, был устроен своеобразный музей балкарских национальных инструментов, о которых упоминал С. И. Танеев.

Композитор Трувор Шейблер, проживший в Кабардино-Балкарии довольно продолжительный период, считал что два исторических факта имеют большое значение для будущего музыкальной культуры республики; работа русского композитора-классика М. Балакирева, использовавшего в 1869 году кабардинский исламей для одноименного фортепианного шедевра, и пребывание в Кабарде в 1885 году замечательного русского композитора С. И. Танеева, по достоинству оценившего музыку горцев. Балакирев, побывавший на Кавказе трижды – в 1862–м, 1863–м и 1868 годах, был пленен природой Кавказа, музыкой горских танцев, народными мелодиями, национальной одеждой. Путешествуя по Кавказу, он привозил множество записей народных тем, служивших ему материалом для фортепианных импровизаций. Кабардинская пляска «Исламей» поразила композитора: "Какая прелесть их танец лезгинка! Лучше нет танца, страстная и грациозная, гораздо больше, чем тарантелла, она доходит до величия и аристократизма мазурки». Свою знаменитую восточную фортепианную фантазию "Исламей" Балакирев написал за довольно короткий период (с 9 августа по 13 сентября 1869 года), начав ее в Москве и закончив в Петербурге. Свое сочинение композитор посвятил замечательному пианисту Н. Г. Рубенштейну. Балакирев часто называл "Исламей" "иерихонской" фантазией, намекая на то, что она была задумана и частично написана в Москве, которую он в шутку называл "Иерихоном". 20 октября 1869 года в письме к издателю П. Юргенсону он признался: «Я же питаю особую слабость к своей иерихонской фантазии».

Ф. Лист, услышав фантазию в исполнении М. Иванова, признал: "В течение 15 лет это первая пьеса, встреченная мною, которая меня интересует, которая мне нравится. Какая оригинальность

сила и какое знание фортепианной техники». В свою очередь, Балакирев делится впечатлением с издателем П. Юргенсоном: «С того времени, как ему (Листу) попался в руки «Исламей», не переставал посылать мне поклоны и поручил передать мне самые лестные отзывы об этой пьесе, кого ему нравилась чрезвычайно!». Сам Милий Алексеевич очень высоко ценил свое детище: "Исламей" – как сочинение серьезное, доступное пониманию только музыкальной части публики и исполнению первоклассных пианистов, вроде Н. Рубенштейна, Таугиза, Бюлова и им подобным...!»

В России «Исламей» был издан в 1870 году фирмой П. Юргенсона, в 1902 году фирмой Ратера и вновь переиздан П. Юргенсоном в 1909 году. Делая вторую редакцию «Исламея», Балакирев хотел озаглавить ее «Токката на две восточные темы», но, подумав, что тем самым он, возможно, сориентирует исполнителей к механически-виртуозному прочтению музыки, оставил подзаголовок прежним – «Восточная фантазия». Кроме того, фантазия была дважды оркестрована: итальянским композитором А. Казеллой и С. Ляпуновым. В мае 1908 года в Париже состоялось первое исполнение "Исламея" управлением А. Казеллы.

Кроме знаменитой фантазии, Балакирев издал "Записки кавказской народной музыки», в которые вошли 11 северокавказских мелодий: 9 кабардинских и карачаево-балкарских и 2 чеченские. «Исмаил Урусбиев, встречаясь с Балакиревым, играл на национальных инструментах кабардинские мелодии. Милий Алексеевич тотчас же переложил их на фортепиано... так характерно и удачно, что когда он перед сборищем кабардинцев стал исполнять танцы "Сандарак" и лезгинку, то 80-летний старик, почтенный уздень, не вытерпел и пустился в пляс". В Российской публичной библиотеке им. М.Е. Салтыкова-Щедрина среди рукописей композитора хранятся разрозненные листы с черновыми записями песен и танцев народов Кавказа.

Сергей Иванович Танеев, замечательный русский композитор, посетил Северный Кавказ летом 1885 года вместе с известными учеными М.М.Ковалевским и И.И. Иванюковым. Результатом

этой поездки явились статья «У подошвы Эльбруса» и заметка Танеева "О музыке горских татар", опубликованные в журнале «Вестник Европы» в 1886 году. Иванюков и Ковалевский вспоминают: «Однажды в дождливый вечер князь (И. Урусбиев) играл на кобузе, а С.И. Танеев переводил его игру на ноты; в комнату входил всякий желавший послушать музыку; к концу вечера набралось человек около сорока; слушатели с любопытством и недоумением смотрели на нотные знаки и приходили в неописуемое изумление и восторг, когда С. И. Танеев напевал по записанным им нотам только что сыгранную князем мелодию».

Танеев в статье «О музыке горских татар» — писал: "Материалами для настоящей заметки послужили: 1) музыка, сопровождающая танцы, виденные нами в Хассауте и Урусбиевеком ауле; 2) старинные песни горских татар, петье князем Урусбиевым... Я записал 20 песен, продиктованных мне князем Урусбиевым. По словам горцев, он один из немногих знатоков старых кавказских песен, мало-помалу исчезающих из памяти народа. Теперь почти не существует людей, которые могли бы петь их со словами. Мелодии этих песен князь играл на кобузе, подпевал при этом, без слов, лишь второй, сопровождающий их голос. Вообще двухголосный склад составляет характеристичную особенность горской музыки... В гармоническом же отношении двухголосный склад этих песен представляет большой интерес, ибо он дает нам понятие о той гармонизации, которая для горских татар является наиболее естественной". Танеев, опираясь на сведения, полученные от Исмаила Урусова, выделяет 4 группы песен: 1) самые древние песни "псаты Джир", "Долай", "Эрирей", "Инай"); 2) песни "нартские", воспевающие подвиги старинных богатырей-нартов: 3) старые песни исторического содержания ("Эски джир»); 4) новейшие песни. Оригиналы 20 песен, продиктованные С. Танееву И. Урусбиевым, хранятся в доме-музее П. И. Чайковского в Клину.

Одним из первых, обративших внимание на богатство музыкального фольклора Кабардино-Балкарии, выдающийся русский композитор Александр Александрович Алябьев. Находясь в ссыл-

ке на Кавказе, в период с конца двадцатых до начала сороковых годов XIX века, композитор изучил жизнь и быт горцев, посещал их аулы, записывал песни и инструментальные наигрыши, которые послужили ему основой для создания цикла романсов и песен под общим названием "Кавказский певец". «Кабардинская песня» и песня «Кичине» написаны Алябьевым на слова писателя-декабриста А. Бестужева-Марлинского, сосланного на Кавказ в одно время с композитором. Свободолюбивые и страстные образы героев повести писателя «Аммалатбек» привлекли Алябьева, и он с большим увлечением начал работать над одноименной оперой, которую завершил после ссылки в 1847 году.

Еще один замечательный русский композитор побывал на Кавказе, посетив район Минеральных Вод и ближайшие к Пятигорску селения. Михаил Иванович Глинка слушал песни горцев, видел зажигательные черкесские пляски, сам участвовал в празднествах. Но композитор неоднократно обращался к полюбившимся мелодиям, используя их в своих произведениях.

Известный балкарский композитор Абидин Байчекуев писал: «Кабардинцы и балкарцы, не знавшие в прошлом, что такое драма или опера, сегодня слышат завзятыми театрами. Слова «театр», «клуб», равно как «школа», «библиотека» и многие другие, вошли в нашу жизнь столь же прочно, как издревле «хлеб», «вода», «воздух». А ведь всего только несколько десятков лет назад у нас не было профессионального искусства... Но творческие порывы народа нельзя было заглушить. Талантливые народные певцы и музыканты создали неповторимые в своей самобытности напевы и танцевальные мелодии. На их красоту и богатство в свое время обращали внимание передовые деятели русской классической музыки».

Огромную помощь в становлении и развитии кабардинской и балкарской профессиональной музыки оказали деятели не только русской классической, но и русской советской музыки. Во время Великой Отечественной войны в период с августа 1941-го по август 1942 год группа москвичей находилась на Кавказе. Среди прибывших сюда – корифеи русского театра, народные артисты СССР В.И. Немирович-Данченко, О. А. Книппер-Чехова, В.И. Качалов, И.М.Москвин, Б. И. Рыжова; скульптор И. А. Менделевич; писатели В. В. Вересаев, А. Новиков; композиторы С.С. Про-

142

кофьев, Н. Я. Мясковский, Ю. А. Шапорин; профессора Московской консерватории К.Н. Игумнов, В. В. Нечаев. А.А. Гольденейзер, А. Н. Александров и др. Мастерами культуры были установлены прочные связи с актерами республиканского театра, местными композиторами, художниками, писателями и оказана большая творческая помощь. Концерты мастеров искусств были организованы в Нальчике, Тырныаузе, Кисловодске, Пятигорске и других городах Северного Кавказа.

Николай Яковлевич Мясковский вспоминал о времени пребывания в Нальчике: "Группа композиторов и профессоров Московской консерватории направились в Нальчик – столицу Кабардино-Балкарии. Нас было восемь человек. Все мы люди достаточно преклонного возраста: самому молодому из нас Сергею Прокофьеву миновало пятьдесят лет, самому старшему – народному артисту СССР Александру Гольденвейзеру – около семидесяти лет". Мясковский писал, что общественные круги Нальчика оказали радушный братский прием прибывшим гостям и приложили немало стараний, чтобы познакомить их с национальным искусством талантливых народов нашей республики. Они представили много нотных записей и устроили циклы концертов народных певцов. Многие из тех, кто посетил в те годы Нальчик, впоследствии отразили в своем творчестве национальный фольклор Кабардино-Балкарии. Николай Яковлевич Мясковский, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РСФСР, лауреат Сталинской премии, за время пребывания в КБР написал несколько произведений. "Мы пробыли в Нальчике ровно 10 дней, я лично не смею жаловаться на проведенное время. Условия жизни там были настолько беззаботные, что можно было безраздельно предаться работе. С 10 сентября по 20 ноября мне удалось написать симфонию-балладу и оркестрировать струнный квартет в четырех частях и Кабардино-Балкарскую симфонию (строже-сюиту) в трех частях (с лезгинкой)". 23-й симфонии-сюите Николай Яковлевич использовал песни и танцы народов республики. Вот как он об этом рассказывает в письме к Шебалину: "... большое вступление (и заключение) основано на темы о трагической судьбе Сосруко и Сатаней (его мать), героев старейшего нартского эпоса, так сказать, прародительского эпоса всех северокавказских народ-

ностей. Аллегро идет двух темах: «Баксанстрой» – современная героическая песня и затем умеренно–быстрый кабардинский танец Центр – песня «Салтан-Хамид» – кабардинская. Вторая часть – на двух любовных песнях (первая и третья) скорбной лирической (вторая), по складу очень напоминающих русскую песню (особенно первая). Третья часть. Первая тема – "Кабардинский исламей", лезгинка, вторая тема – балкарская, веселая, шуточная, в середине – эпизод на балкарской песне застольного характера (я её взял в несколько ином плане), кончается, конечно, лезгинкой". Симфония эта была написана с 24–го по 31 октября 1941 года. В Струнном квартете № 7 Мясковский использовал тему балкарской любовной песни «Нанык».

Бок о бок с Мясковским трудился С. Прокофьев «Особенно восхищает меня Сергей Прокофьев. Он работал с вдохновением и создал свой замечательный «Второй струнный квартет» целиком на кабардино-балкарские темы, а также превосходную, весьма своеобразную «Седьмую сонату» для фортепиано. Это очень ценные произведения. В квартете Прокофьев использовал стремительный мужской танец «Хеш», лирический "Пух", хороводную песню "Сосруко", лирический удж "Хацаца" лезгинку «Исламей». Квартет отличается тембровой оригинальностью. Партии струнных имитируют звучание народных инструментов. Во время пребывания в Нальчике Сергей Сергеевич находил время и для концертных выступлений в городском театре, в военных госпиталях. В программу концертов включал гавоты, «Мимолетности», этюд из ор. № 2, "Сказки старой бабушки", марш из оперы «Любовь к трем апельсинам». Кроме того, он с интересом наблюдал природу Кавказа, слушал выступления народных музыкантов, восхищаясь музыкальным фольклором Кабардино–Балкарии. Прочтя в газете о подвигах героев республики, написал две песни на стихи Миры Мендельсон (жены композитора): «Сын Кабарды», прославляющую кабардинца М. Таубекова и «Клятва танкиста», воспевающую героический подвиг балкарца Х. Деппуева. Памятной для композитора была встреча с Хату Сагидовичем Темиркановым, возглавлявшим республиканское Управление по делам искусств и обратившим внимание московских композиторов на собранные в Нальчике фольклорные записи: "У нас прекрасный музыкальный материал, почти никем не использованный, – говорил Темирканов

— Если вы во время пребывания в Нальчике поработаете над этим материалом, вы тем положите начало кабардинской музыке".

Плодотворным было пребывание в Нальчике и других представителей Московской консерватории. Заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор А. А. Крейн написал сюиту на кабардинские темы для большого симфонического оркестра, используя лучшие образцы народных песен и танцев. Заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор, доктор искусствоведения, лауреат Сталинской премии С. Я. Фейнберг написал две рапсодии на кабардинские темы для фортепиано. Профессор В. Нечаев — несколько камерных произведений на кабардинские и балкарские темы. Народный артист СССР, профессор А. Б. Гольденвейзер написал 12 пьес и несколько камерных произведений на кабардинские и балкарские темы. Профессор, доктор искусствоведения, композитор А. Н. Александров написал сюиту для оркестра и ряд фортепианных произведений на кабардинские и балкарские темы и оперу "Бэла" на лермонтовский сюжет.

В 20-30-е годы XX века в Нальчик приезжает плеяда композиторов и музыкантов, с именами которых связывают начало "культурной революции" в нашем крае. Композитору Арсению Михайловичу Авраамову принадлежат обработки 700 адыгских, черкесских, кабардинских песен. Он первым сделал шаг к созданию кабардинских симфонических произведений. Им написаны два марша, фантазия на темы кабардинских родных песен, кафа "Жан кидеш" для симфонического оркестра и ряд обработок народных песен и танцев. Он создал несколько пьес для детей камерных пьес на кабардинские темы. Им же написан марш для духового оркестра. К сожалению, во время войны пожаром были уничтожены лучшие здания Нальчика. В огне пожаров сгорело большое количество записей народных песен, сделанных Авраамовым и другими. Погиб почти весь архив музыкальных произведений, хранившийся в управлении по делам искусств и в радиокомитете.

Среди приехавших в Нальчик музыкантов были опытные специалисты: Н. Я. Лобач-Жученко, Н. Я. Троянова, Н. Н. Иванов-Обухов, ставшие первыми педагогами открывшейся музыкальной школы при Доме художественного воспитания детей в 1936 году. Руководителю хора школы А. Покровскому принадлежат первые

хоровые обработки народных песен.

Пятидесятые годы ознаменованы подъемом концертной деятельности. В Нальчике и в районах республики выступили с концертами композиторы С. А. Кац, братья Покрасс, певцы Д. Пантофель-Нечецкая и А. Батурина, солисты балета Большого театра, заслуженный артист РСФСР Канделаки, коллектив Минской оперетты, ансамбль песни и пляски Грузии. В 1957 году в рамках декады русского искусства и литературы, состоялись многочисленные концерты мастеров искусств – Э Гилельса, Л. Когана, Р. Файна, А. Наседкина, А. Огнивцева, Н. Казанцевой, И. Петрова, М. Прудкина, артистов Большого и Малого театров, МХАТа, русского народного хора им. Пятницкого, оркестра народных инструментов им. Осипова.

Понятно, что такая мощная поддержка, какую оказали русские музыкальные деятели, не могла не стимулировать проявление профессионального интереса к композиторству у талантливой молодежи народов не только Кабардино-Балкарии, но и Карачаево-Черкесии. Далеко за пределами не только этих республик, но и России сейчас хорошо известны произведения А. Даурова, Ю. Абдокова, сумевших на высочайшем уровне продолжить традицию обращения к народным мелодиям при написании симфоний, сюит и других классических произведений. В конце 60-х годов XX в. Ленинградская музыкальная общественность с живым интересом приняла творчество молодого черкесского симфониста А. Даурова, записи произведений которого транслировались по радио на всю страну и за её пределы. Это были симфония (горская рапсодия для скрипки симфонического оркестра лезгинка для симфонического оркестра, кантата «Карачаево-Черкесия» для солиста, хора и симфонического оркестра и др.

Тем не менее творчество этих композиторов пока никем не исследовано и никак не популяризуется в КЧР.

Немного больше внимания, благодаря музыковеду Л.А. Киваловой, в местной музыкальной литературе уделено творчеству М. Туаршева.

Имя композитора Мурата Туаршева пока мало известно в широких кругах музыкантов. Но уже первые опыты его сочинений свидетельствуют о «ренессансном» периоде в музыкальной культуре Карачаево-Черкесии. Возрождение национальной музыкаль-

но-фольклорной старины, формирование индивидуального авторского стиля – вот наиболее существенные черты музыки М. Туаршева, считает Л.А.Кивалова.

"Откровение – такова еще одна сторона музыки и творческого взлета композитора. Неожиданное прочтение народного эпоса, народной лирики в жанрах серьезной музыки (прежде всего в струнном квартете) выявляет отношение композитора, к фольклорным первоисточникам, являющимся поводом для размышления об истории народа в контексте мировой музыкальной культуры. Подобного прочтения народной истории не найдем в творчестве других музыкальных профессионале Карачаево-Черкесии.

Откровением для людей, знающих начальные этапы обучения музыке Мурата Туаршева является тот уровень профессионализма, которого композитор добился в самообучении и совершенствовании мастерства. Талантливый пианист по образованию, М. Туаршев удивительно последователен и в постижении композиторского ремесла. Он досконально изучает технику композиции разных времен и эпох, пропускает их через свою творческую интуицию не только практически (исполняя сочинения Баха, Бетховена, Рахманинова, Скрябина, Шостаковича), но и теоретически (изучая композиционные методы работы в музыке Орфа, Стравинского)" (14;86).

Результатом подобного изучения–проникновения стало овладение композитором современным письмом, современным ощущением тембров классических инструментов, подчеркивает Кивалова.

"С детства усвоивший основной жанровый репертуар черкесской народной музыки, М. Туаршев стремится познать внутренние музыкальные законы, присущие лирическим распевам, плачам, танцевальным мелодиям..., изучает импровизационное ритмическое искусство народных доулистов, монодийно-модальные принципы интонационного процесса, фактурно-функциональное соотношение голосов в народных произведениях. Так музыкально–интуитивное, творческое начало тесно соприкасается с работой мысли, сознательным претворением конкретного метода разработки материала в сочинении" (там же).

М. Туаршевым написано не так уж много произведений, но каждое из них – плод упорного, долгого труда, отбора тематизма,

нахождения наиболее удачной формы воплощения замысла. Это скрипичная соната, три песни на стихи Расула Гамзатова (песни записаны на радио), прелюдии для фортепиано, обработки танцевальных мелодий для фортепианного трио, струнный квартет и фортепианное трио (два последних сочинения были записаны в исполнении московского квартета института им. Гнесиных и трио преподавателей Черкесского училища культуры и искусств).

Совершенно удивительной в музыке М. Туаршева, по наблюдениям Киваловой, предстает зрелость мышления, присутствие яркого мелодического дара, весьма редкого в темброво-сонорной специфике современного музыкального языка. Нельзя сказать, что другие композиторы Карачаево-Черкесии не обладают способностью мелодического обобщения как в песенной, так и в инструментальной музыке. В то же время в музыке М. Туаршева слушатель сталкивается с редким характером мелодизма, безошибочно свидетельствующем о наличии художественного чутья, вкуса, таланта. "Речь идет о методе переинтонирования, весьма сложной способности высказывания художника" (там же).

Процесс переинтонирования в музыке М. Туаршева базируется на нескольких сущностных сторонах народной музыки, представляющих как в песенно-танцевальных жанрах фольклора, так и в сочинениях композитора. Это импровизация, ритм, тембр и контрапункт, считает Кивалова.

"Импровизация – как одна из характернейших особенностей любой народной культуры – нашла разнообразное отражение в сочинениях композитора. Здесь импровизация жанровая: в частности, претворение черт лирического парного танца "удж" во второй части фортепианного трио; использование элементов песни-плача "гыбза" во второй части струнного квартета, импровизация ритмическая, интонационная – как важнейшее средство движения и обновления (особенно активна в фортепианном трио): импровизация тембровая, когда минимум тембровых компонентов вмещает максимум тембровых контрастов. Тембральность мышления М. Туаршева проявляется и в особом подходе к трактовке традиционных тембров классического инструментария. Так, современное сонорное звучание приобретают скрипка, виолончель, фортепиано. При этом весьма характерно переинтонирование тембров народного исполнительства: в струнном квартете звучание виолон-

148

чели моделирует мужское теноровое (либо баритоновое) пение в исторических, героических протяжных напевах; в фортепианном трио совершенно необычна, но очень современна дуолевая трактовка тембра фортепиано" (там же, 87).

По острому наблюдению музыковеда Киваловой, "ритмическая стихия рождает в народной черкесской музыке особый порядок, особую уравновешенность, по которым распознается культурный феномен. Поэтому представляется естественным отказ композитора от классической регулярности в ритмоорганизации, привлечение ритмического фактора как ведущего в структуре сочинении. Переритмизация тематизма, наряду с ритмическим остинато, способствует созданию живого, гибкого интонационного процесса, смене настроений и характеров в произведениях композитора. (там же, 88).

Кроме того композитор прекрасно владеет подголосочно-контрапунктирующей техникой голосоведения, особенно ярко проявляющейся в дуэтом взаимодействии персонажей

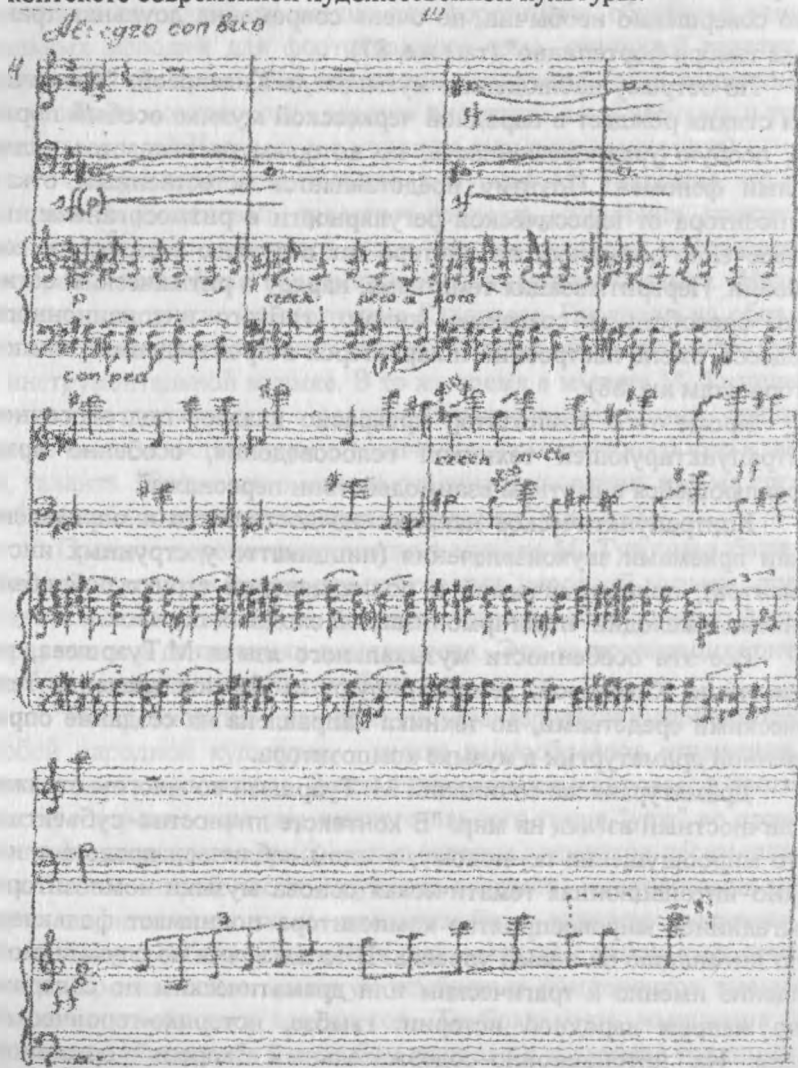
Контрапунктическое напряжение достигается и определенными приемами звукоизвлечения (пиццикатто у струнных инструментов), полиритмической и полиакцентной структурой объединяемых мелодий: перегармонизацией сходных попевок.

Все эти особенности музыкального языка М. Туаршева, по убеждению Киваловой, демонстрируют свободное владение техническими средствами, но техника направлена на создание определенной драматургии в музыке композитора.

Драматургия же сочинений М. Туаршева во многом отражает личностный взгляд на мир. "В контексте личностно-субъективного мироощущения по-новому, в ином «обличье» предстает народно-интонационная тематическая основа музыки композитора. Трагедийное мировосприятие композитора поднимает фольклорную интонацию на новый уровень. В то же время не случайно обращение именно к трагическим или драматическим по содержанию жанрам народной истории: гыбзе, историко-героической песне. Их интонационно-содержательный "корень" органично прививается в образно-знакомой музыкальной среде." (там же, 89)

Композиторское искусство М. Туаршева, по мнению Киваловой, только начинает обращать на себя внимание слушателя, исполнителя, исследователя. Но она же с уверенностью констати-

рует рождение нового авторского стиля, достойного обобщения в контексте современной художественной культуры.



Этими именами не исчерпывается список профессиональных композиторов КЧР, работающих в области классической музыки. Их краткие биографические данные приведены нами в при-

ложении к данному пособию и могут послужить темами для рефератов студентов музыкально-педагогического факультета.

* * *

Методические рекомендации

Предложенный в пособии материал, как уже было отмечено, может быть использован и учителем 1–3 классов общеобразовательной школы, и студентами музыкально-педагогического факультета вуза, и преподавателями курсов «Музыка народов Северного Кавказа и Карачаево-Черкесии», «Этномузыкология», «Музыкальная педагогика», а также аспирантами, работающими над научными темами из области этномузыкальных и этнопедагогических проблем.

Обзорные темы, как известно, помогают учащимся понять общемузыкальные процессы, протекающие в художественной культуре КЧР, раскрывают пути формирования особенностей музыкального мышления того или другого народа, специфику музыкальной практики, а также очерчивают (в общих чертах) особенности творчества деятелей музыкальной культуры республики, определяя место и роль их искусства в общенациональном масштабе.

Для школьной аудитории основным методом работы над обзорными темами можно избрать упрощенный, адаптированный к пониманию 8-летних детей, рассказ, сопровождаемый иллюстрациями на инструментах. Здесь уместно активно вовлекать детей в работу музыкальный фрагмент вместе. Причем, следует привлекать музыкальный материал из разных национальных «копилок» одновременно. Например, рассказывая о жанре колыбельных песен, следует наиграть и напеть и абазинскую, и карачаевскую, и ногойскую, и черкесскую.

Этот же прием будет продуктивен при изучении и других жанров как народной, так и профессиональной музыки. В вузе же этот методический прием должен применяться при сравнительно-сопоставительном анализе особенностей музыкального мышления разных народов КЧР.

На заключительном, обобщающем этапе изучения тем, можно предложить следующие вопросы:

а) в школе:

1. Какие песни поют вам бабушки и мамы?

2. (Дав прослушать разножанровые мелодии): Какие чувства вызывает у вас эта музыка?
3. Расскажите, что вы знаете о нартских богатырях?
4. Вспомним песни, посвященные нартским героям?
5. Попробуйте сочинить мелодию, «похожую» на нарта Сосруко или другого героя, героиню.
6. Что такое «песня»?
7. Как поют мусульмане, призывая к молитве?
8. На каких музыкальных инструментах играют наши народы?
9. Что такое «музыкальный жанр»?
10. Вспомним, какие жанры сложились в народной музыке?
11. Какие песни наши народы посвящали детям?
12. Назовите композиторов Карачаево–Черкесии?
13. Кто из композиторов относится к самодеятельным? А кто – к профессиональным?
14. Чем отличается профессиональное композиторство от самодеятельного?
15. Какие песни, посвященные нашему Отечеству вы знаете?
16. Кто из композиторов Карачаево–Черкесии написал песню... (по выбору учителя?).
17. А какие песни мы можем считать общенациональными для наших народов? («Эльбрус–красавец...», «Си нана...»)
18. Какие танцы стали общенациональными? («Абук», «Исламей»,...)
19. Какую песню можно было бы сделать гимном Карачаево–Черкесии?
20. Закончить программу 3-го класса можно маленьким концертом для родителей, где должны быть представлены и костюмированные номера (по сюжетам «Нартов»), и игра детей на национальных инструментах, и совместное исполнение фольклорных и профессиональных произведений, а также танцы народов КЧР.
21. Для лучшего усвоения детьми темы «Приуроченные

песни», их следует разучивать в течение года, проводя уроки на улице, когда только это возможно.

б) в ВУЗе:

1. Темы рефератов: «Ислам и музыка», «Особенности мелоса карачаевцев (или др. народов КЧР)», «Колыбельная песня в музыкальном фольклоре народов КЧР», «Героическая тема в народной музыке КЧР», «Особенности процесса профессионализации музыкального искусства», «Детские песни и песни, посвященные детям» и т.п.
2. Ориентировочные темы дипломных исследований: «Традиции русской классики в профессиональном творчестве композиторов Карачаево-Черкесии», «Кавказские мелодии в творчестве русских композиторов», «Традиции музыкального импровизаторства в творчестве современных авторов-исполнителей», «Кавказский контрпункт в классической музыке А. Даурова», «Древний песенный фольклор и мифология народов КЧР» и т.п.
3. Обзорные темы лучше обсуждать в форме свободной беседы с включением исполнения музыкальных фрагментов как преподавателем, так и студентами.

* * *

Следует уточнить, что, поскольку данное пособие – первый опыт упорядочить изучение национальной музыкальной культуры КЧР, в дальнейшем наша работа в этом направлении будет продолжена. В частности, предполагается написание более подробного пособия для студентов вузов.

В заключении следует подчеркнуть, что изучение своей национальной музыкальной культуры детьми ни в коей мере не провоцирует националистические настроения. Напротив, сиверхоронный и диахронный анализ культур местных народов вскрывает общность генезиса этих культур от первобытного синкритизма, до общих проблем профессионализации искусства уже в современности. Таким образом, содержание данного пособия имеет, кроме всего, и воспитательное значение в области формирования толерантных межнациональных отношений.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Атлантова Л. О башкирских эпических напевах. – Башкирский народный эпос. – М., 1977.
2. Атлас музыкальных народных инструментов СССР. – М., 1963.
3. Ашхотов Б. Гъыбзэ в системе жанров Адыгского фольклора. // Вопросы Кабардино-Балкарского музыкального искусства: Сборник статей. – Нальчик, 2000. 5–18 с.
4. Введение в теорию художественной культуры. Ред. проф. Мосолова Л.М. – СПб: Научный центр проблем диалога, 1993. 224с.
5. Грубер Р.М. История музыкальной культуры. Т.1. – М.–Л., 1941. 593с.
6. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. – Л., 1967. - 132 с.
7. Историко-героические песни. - СШ 80 (колыбельные) - Ишеры. 1994.
8. Кабалевский Д. Основные методы и принципы программы по музыке для общеобразовательной школы. // Программа средней общеобразовательной школы: Музыка. 1–3 классы. – М., 1990.
9. Каган М.С. Мир общения. Проблемы межсубъектных отношений. – М.: Политиздат, 1988. 316 с.
10. Каган М.С. Музыка в мире искусств. – СПб.: УТ, 1996. 232 с.
11. Карданова Б.Б. Детские песни ногайцев. // Фольклор народов Карачаево-Черкесии : Сб. науч. трудов. – Черкесск: КЧНИИ ИФЭ, 1991. – 187с.
12. Карданова Б.Б. Обрядовые песни ногайцев /к характеристике жанров/. // Вопросы искусства народов Карачаево-Черкесии: Сборник научных трудов. – Черкесск, 1993. 60–76 с..
13. Карданова Б.Б. Современное бытование музыкального искусства ногайцев. // Современное искусство народов Карачаево-Черкесии: Сборник научных

трудов. Под ред. А.В. Шишкановой. – Черкесск, 67–85с.

14. Кивалова Л.А. Композитор М.Туаршев. Творческий портрет.//Совр. искусство народов Карачаево-Черкесии. Сб.науч. статей. Под ред. А.В.Шишкановой. – Черкесск; КЧНИИ ИФЭ, 1991. – 187с.
15. Кивалова Л.А. Черты раннефольклорного интонирования в черкесских и карачаевских народных песнях //Вопросы искусства народов Карачаево-Черкесии: Сборник научных трудов. – Черкесск, 1993. 76–92 с.
16. Мазель Л.А. О мелодии. М., 1952.
17. Мазель М.А. Строение музыкальных произведений. – М., 1979.
18. Малкондуев Х.Х. Древняя песенная культура балкарцев и карачаевцев. - Нальчик, 1990.
19. Налоев З. У истоков песенного искусства адыгов.//Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. В 5 томах, т. 1. – М., 1981. 8–30 с.
20. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Под ред. Е.В. Гиппиуса. Сост. В.Х. Барагунов, З.П. Кардангушев. В 5 томах. Т.1. – М., 1981.
21. Ортабаева Ф.К. Древнейшие музыкальные жанры народов Карачаево-Черкесии //Фольклор народов Карачаево-Черкесии: Сб. науч. трудов. – Черкесск: КЧНИИ ИФЭ, 1991.– 187 с.
22. Ортабаева Р.А.–К. Карачаево-балкарские паремии /Тематика, некоторые особенности исполнительства/ //Фольклор народов Карачаево-Черкесии /Традиционные жанры и сказительское мастерство/: Сб.науч. трудов Отв. ред. А.И.Алиева. – Черкесск: КЧНИИ ИФЭ, 1991 – 187 с.

23. Ортабаева Р.А. Карачаево-балкарские народные песни // Традиционное наследие - Черкесск, 1877.
24. Рахаев А.И. О музыке нартского эпоса Балкарии и Карачая.//Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев.-М.: Наука. Изд.фирма "Восточная литература",1994 – 656 с.
25. Репертуарный сборник «Кел джырлайыкъ». - Карачаевск. 1991.
26. Танеев С.И. О музыке горских татар. – ВЕ, 1886, т.I. кн.I. 94–98с.
27. Урусбиев С.А. Сказание о нартских богатырях у татар–горцев Пятигорского округа Терской области. – СМОПК. 1881 .вып.I, 4–6 с. /Цит по статье Рахаева А.И. "О музыке нартского эпоса Балкарии и Карачая".
28. Цхурбаева К.Г. О напевах осетинских нартских сказаний./Цит. по: Рахаев А.И. "О музыке нартского эпоса Балкарии и Карачая" 608 с.
29. Чурсин Г.Ф. Очерки по этнологии Кавказа.–Тифлис, 1913. 158с.
30. Шортанов А. Т. Древнеадыгский песенный фольклор и мифология. В кн.: Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов.– М., 1981. 33–48 с.
31. Шпет Г.Г. Театр как искусство. //ВФ, 1983, №11, 77–92с.
32. Юнусова З.Н. Ислам. Музыкальная культура и современное образование в России. – М.: Хронограф, 1997 – 152 с.

Батрукова Земфира Пачаевна

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
НАРОДОВ КАРАЧАЕВО-ЧЕРКЕСИИ**

Учебно-методическое пособие

План университета 2002 г. поз. 4

Редактор *Н. В. Ефрюкова*
Корректор *А.Г. Черевань*
Компьютерная вёрстка - *С.С. Енокаева*

Подписано в печать 30.10.2002

Формат 60X84/16

Бумага офсетная

Объем 5, 6 уч. изд. л.

Тираж 200 экз.

Издательство Карачаево–Черкесского
государственного педагогического университета:
369202, г. Карачаевск, ул. Ленина, 29
ЛР №040310 от 21.10.1997

Набрано и отпечатано в типографии
Карачаево–Черкесского государственного
педагогического университета:
369202, г. Карачаевск, ул. Ленина, 46