

УДК 781.7

DOI 10.47928/1726-9946-2021-21-4-70-76

## О мастерстве интерпретации музыкального фольклора

*Ашхотов Б.Г. – член-корреспондент АМАН*

В большом многообразии адыгских повествовательных песен, включающем различные поджанровые группы, выделяется одна важная стилистическая черта – это стремление исполнителей к нравственно-этической оценке явлений и поступков героев, и как бы эта особенность не «обязывала» всех участвующих в сольно-групповом пении к совместному и действенному творческому акту, значение роли запевалы не приуменьшается. Он, словно режиссер сообразно с жизненным опытом и собственными представлениями интуитивно выстраивает всю композицию произведения. Даже малозаметные для слушателей индивидуальные артикуляционные приемы исполнения, которые могли казаться случайными и непреднамеренными, оказываются способными в значительной степени углубить художественно-выразительный подтекст коммуникативного процесса.

В данном аспекте представим образ Амирхана Асхадовича Хавпачева, сказителя, песнетворца, поэта и писателя, как яркого и неповторимого интерпретатора народной песни, вносящего в нее индивидуальное видение, в котором высвечивается неординарная личность подлинно народного песнетворца. В качестве иллюстративного материала рассмотрим «Песню о Бахчисарайском походе» в исполнении Амирхана, которая в известных нам фондовых записях зафиксирована только в данной исполнительской версии.

«Песня о Бахчисарайском походе» [1] сохранила информацию об одном из драматических событий во взаимоотношениях между Крымским ханством и Кабардой в XVI веке. Она содержит не характерную для жанра историко-героической песни форму, отдаленно напоминающую более раннюю структуру попеременного (антифонного) пения – вначале полностью излагается мелодекламационная партия солиста, а вслед за ней следует партия мужского хора. Необычным также представляется содержание мелострофы. На неординарность соотношения музыкального содержания партий солиста и мужского хора в данной песне указывал активный собиратель фольклора и ученый-фольклорист Э. Кардангушев. При этом он достаточно убедительно определяет семантическую нагрузку каждого пласта песенной фактуры. По его мнению, солист выполняет коммуникативную функцию передачи, когда и при каких обстоятельствах возникла песня, а также передает некоторые сюжетные детали военного столкновения. Ежью же, как считает исследователь, преимущественно музыкальными средствами раскрывает героизм и отвагу людей, участвовавших в историческом сражении адыгов с многочисленным войском крымских татар.

Э. Кардангушев далее пишет, что музыкальное наполнение запева и припева не имеет ничего общего «... къыхэзыдзэм жиІэ мэкъамэмрэ ежью гупым жаІэ мэкъамэмрэ **зыкІи зэтемыхуэу, зэбгъэдэмыхъэу зэпэщхьэхуэщ**» (Выделено мною – Б.А.) [2]. Так ли это в действительности попробуем разобраться. Сейчас, пожалуй, весьма сложно реконструировать мелодию какого певца повторяют участники ансамбля Хавпачева, но если предположить, что именно данный мелодически и структурно законченный напев и существовал до них, то в отношении запева подобное утверждать не приходится. Такая

уверенность исходит из импровизационной основы предельно декламационной партии солиста, опирающейся на звуки (*ми – ля – си – до*), которые являются узловыми для интонационного контура мелодической линии ежбу. Амирхан, находясь в обозначенном звуковысотном пространстве, совмещает факультативно используемые элементы напевной вокализации со свободно-речитативной формой индивидуальной артикуляции в передаче смыслонесущего текста песни. Поэтому данный примечательный фактор может служить веским аргументом, раскрывающим авторское начало в исполнительской трактовке А. Хавпачева.

Возвращаясь к мнению З. Кардангушева об отсутствии интонационной связи в «запеве и припеве» рассматриваемой песни, отметим, что действительно внешнее ее слуховое восприятие дает очевидное различие между мелодикой запевалы и ежбу, выражающееся в манере исполнения (соло – декламационно-речитативная, ежбу – эмоционально-напевная). Однако сравнение графически схематичной структуры сольной партии с гибкой выразительной мелодией хоровой партии выявляет один и тот же звуковой состав одного диапазона, а также идентичность акцентных звуковысотностей, играющих одинаковую формообразующую функцию в обоих разделах мелострофы.

### ПЕСНЯ О БАХЧИСАРАЙСКОМ ПОХОДЕ

(НПИНА, 1986, 51-53, № 5)

Музыкальный фрагмент песни «Песня о Бахчисарайском походе». Включает ноты для вокала (Ежбу) и хора (Шичошима) с соответствующими текстами на русском языке.

Это обстоятельство, как мне представляется, может сформировать иное мнение о ритмоинтонационной взаимосвязи в партиях солиста и хора, свидетельствующей о характере

ре взаимодействия и взаимообусловленности А. Хавпачева и участников «подпевающей» группы. Ролевое соотношение участвующих в общем процессе становления мелострофы справедливее было бы определить как взаимодополняющее созидательное *сотворчество*, где в рамках установленного А. Хавпачевым звуковысотного пространства действенную «инициативу» проявляют участники ежью, интонационно наполняя предложенный солистом звуковой диапазон.

Теперь обратимся к краткому анализу музыкального содержания «Песни о Бахчисарайском походе», который убедительно свидетельствует, что ритмоинтонационным инвариантом для второй половины напева («хорового припева») является именно запев солиста. Надо сказать, что обозначение сольной партии Амирхана термином «мелодия» следует принимать достаточно условно, скорее она представляет собой мелодекламационную речитацию со значительными эпизодами звукоповторности. Она передает событийный повествовательный текст, в процессе которого внутреннее взволнованно-эмоциональное состояние исполнителя выражается вводимыми им ассонансными словообразованиями («уороу», «е-уо-уи» и др.). При беглом взгляде на ритмоинтонационное содержание музыкальной речитации запева может показаться, что оно логически недостаточно организовано. Но при этом выделяемые певцом акцентные звуки концентрируют внимание к смысловой стороне поэтического текста. Тем самым А. Хавпачев в своей партии обозначает основной звуковысотный контур песни ритмически укрупненными звуками. Исполнитель, понимая коммуникативную важность данного текста и произнесения его с наибольшей четкостью и ясностью, ограничивается лишь схематичными, но яркими ритмоинтонационными звуковыми импульсами, которые проецируются в гибкой мелодической линии партии мужского хора.

Вслед за солистом ежью, используя преимущественно ассонансный текст, который в известном смысле способствует мелодизации песни, дважды повторяет начальный звуковысотный тезис Амирхана с интонационными осложнениями. Далее данный мелодический оборот, теперь выполняющий функцию подлинного музыкального зачина песни, получает значительный размах развития и его логического завершения в звуковысотном пространстве, очерченном солистом. Другими словами, «Песня о Бахчисарайском походе» представляет уникальный образец, который не вписывается в привычную схему традиционной песенной строфы историко-героического жанра, а его музыкально-графическая транскрипция и особенно слуховое восприятие песни в живом ее звучании убедительно демонстрируют характерную для народно-песенного исполнительства сиюминутность творческого процесса. Амирхан и участники ежью, находясь в тесной диалогической взаимосвязи, один и тот же музыкальный источник реализовывают по-разному, связывая их во взаимообусловленную последовательность. В укрупненной структуре песни мелодекламационно и с пафосом произносимый текст солиста, наделяющийся функцией особого средства выразительности и являющийся побудительным стимулом к началу очередной песенной мелострофы, служит важным фактором динамизации формы произведения. Интонационная же стройность содержания и структурная законченность партии мужского хора непосредственно свидетельствует о музыкально-песенном жанре, имеющем сквозную форму. Таким образом, интерпретация песни Амирханом и участниками хора, которые также проявляют безусловную креативность в своем исполнении, передает

скоординированную индивидуально-коллективную волю в создании героического образа людей, подвигу которых и посвящается она.

Народный певец, исполняя любой жанр песни, всегда склонен к импровизации, степень вариативности которой зависит от внешних ситуативных факторов и его внутреннего эмоционального состояния. Как правило, он представляет свой вариант музыкально-поэтической трактовки произведения, выражающего собственное представление событий, отражаемых в песне. Он волен акцентировать те эпизоды сюжета, которые считает наиболее важными, а также конкретизировать свою личную нравственную оценку поступков того или иного героя. При этом исполнитель-автор песни по своему усмотрению пользуется индивидуальным комплексом художественной выразительности. Такова народная традиция. Поэтому каждый новый вариант представляется относительно законченным и самодостаточным явлением.

В то же время, используя сравнительный ракурс различных исполнительских версий одной и той же песни, можно составить целостную картину всей фабулы произведения, а индивидуальная манера трактовки, характеризующаяся индивидуальным стилем, обогащает образно-выразительную сторону песни. По определению известного этномузыколога И. Земцовского все это в совокупности формирует «... образ мысли изучаемого человека/группы/общества/народа/локальной традиции...» [3].

В контексте вышеизложенного попытаемся обозначить некоторые признаки отличия в пении Амирхана, выявляющие его собственный исполнительский почерк. Обычно его тексты отличаются наибольшей информативностью, а поэтика, насыщенная метафоричностью и дополнительными экспрессивными словообразованиями, способствует большему эмоциональному восприятию. Ярким подтверждением сказанного может служить сравнительный анализ двух вариантов «Плача о Туме Джирандуко» в исполнении Амирхана Хавпачева и Хабалы Небежева.

Песня повествует о гибели героя песни во время похищения невесты. Оба текста включают одинаковое количество поэтических строк, но в плане раскрытия более ясной сюжетной последовательности и эмоциональной передачи вплоть до мельчайших деталей содержания они заметно различаются. Повествование сюжета в версии Х. Небежева носит более фрагментарный характер изложения, состоящего из разрозненных элементов драматического сюжета, в том числе имеющих косвенное значение, что без знания сказания о песне затрудняет представить логическую взаимосвязь событий. В этой связи нелишним будет заметить, что данный исполнитель представляет фольклорный локус Джылъахъстэней (Терский район), где песня была сложена.

1. (Уэр) де-иху лэ- гьу-нэ- ри (г1э) ди у-нэм пы- да-ш1э,  
 жы- гей лэ-гьу-нэ бы- дэ- ри джа- бэм ит-ш1э- жаш (г1э).  
 (Ар) си Ди- нэ, Дил-зуэрэ, (уей ду- ней) си Джи-ран- дыкьуз!

Используя минимум дополнительных поэтических выражений, связанных с передачей плачeveго начала, Х. Небежев интерпретирует песню в форме объективного стороннего

рассказа (*narrative*). В таком подходе к коммуникации текста исключение составляет последняя рефренная строка «(Ар) мой Дина, Дина, (уой дуней) мой Джирандуко!», добавляемая певцом к двухстрочной строфе, выражающей его эмоциональное сопереживание герою песни. Свое повествование певец начинает с момента смерти героя песни и далее ограничивается лишь поведением отдельных персонажей, отношение которых к трагическому факту не вполне ясно. За пределами текста остается и важная информация о похищении невесты, вследствие чего и произошла гибель героя.

Свой текст А. Хавпачев структурирует в соответствии с каноническими нормами песни-плача (гъыбзэ). Так, она начинается со своеобразного зачина, содержащего всю концептуальность произведения, где первая строка вводит в основное действие – «В четверг вечером, о горе, мы невесту привозим», а вторая строка уже раскрывает, чем данное событие закончилось – «В пятницу утром мы покойника привозим!». Таким образом, опуская подробности фабулы драматического события происшедшего, исполнитель в одной поэтической строфе противопоставляет контрастную психологическую ситуативность – радостное начало и трагическую развязку. После такого драматургически концентрированного вступления-зачина А. Хавпачев переходит к целому ряду метафорических характеристик, при этом строго следуя избранному методу синтаксического параллелизма. Данный прием индивидуализирует текст, в котором просматривается поэтический дар исполнителя. В устах певца типичная лексика для жанра плачевой песни приобретает субъективное звучание, а речь, излагаемая от первого лица, усугубляет личностно-эмоциональную окраску. Приведем несколько фрагментов текста песни [4]:

(Уой-рау) дыщэ пыІэшхуэ (уо-уо) гущэуэрэ  
 (еу-уей) укъысхудащэри,  
 (Ай дуней) щхъэфэ Іэлъэ (уо-уо) щІ гущэуэ  
 (еу-уей) удезгъэшыжккъэ!  
 (Ай-рау) данэху лэгъунэ (уо-уо) гущэри (иджы)  
 (еу-уей) бэджыхъми елъахъэри,  
 (Ай дуней) уи шы лъэхъапІэ (уо-уо) гущэми  
 (ай дуней) мыгъуэ банэр къокІэжкІэ!  
 (Уой-рау) в золотой шапочке высокой (уо-уо, гуша)  
 (еу-уей) тебя ко мне привозят,  
 (Ай дуней) в траурном платке (гуша)  
 (еу-уей) тебя от меня увозят!  
 (Ай-рау) бел шелковая лагуна (уо-уо, гуша, иджы)  
 (еу-уей) паутиной затягивается,  
 (Ай дуней) где раньше ты коня треножил (уо-уо, гуша)  
 (ай дуней), о горе, теперь колючками все зарастет!

Каждую безцезурную поэтическую строку (как и в тексте Х. Небежева) А. Хавпачев делит на два полустипа, средством цезуирования которых становятся экспрессивные выражения, а изначальную двухстрочную строфу расширяет до четырехстрочной структуры, тем самым увеличивая пространственно-временное пространство восприятия содержания вербальной речи. Обширная амплификация вербального текста различными в синтаксическом отношении ассонансами и отдельными дополнительными выражени-

ями (от 2-х до 8-ми слогаобразований), в контексте жанра усиливает эмоционально-смысловую окраску песни. Подобным образом в расширенной четырехстрочной поэтической строфе А. Хавпачев достигает относительную стройность архитектуры в песенном повествовании (варьирование слоговых единиц в поэтических строках составляет 13/8/12/7).

Нужно отметить, что присущая А. Хавпачеву манера исполнения в сравнении с характерной философски самоуглубленной стилистикой З. Кардангушева не носит ярко выраженного медитативного начала. Напротив, его пение обычно отличается большей сдержанностью эмоционального самовыражения, возможно, определяемой индивидуальной ментальностью певца. Однако, слушая «Плач о Туме Джирандуко», записанный на магнитофонную ленту в 1966 году (а ведь песнотворцу к этому моменту исполнилось 84 года!), трудно поверить, что песню поет человек почтенного возраста, когда уже физически сложно передавать всю экспрессию искренних чувств с активной мелодекламационной артикуляцией, наполненной подлинно художественным содержанием. Прославленный мастер-исполнитель, начиная вести мелодию с кульминационной вершины источника, сразу акцентирует внимание на главной плачевой секундовой интонации (VI-V), значение которой усиливается ритмически продленными длительностями в нисходящем поступенном движении, исполняемом певцом с использованием микроглиссандирующих элементов. Именно эти интонации и сообщают ту особую волнительную тембровую окраску голосу певца, свидетельствуя о степени его *сопереживания* и *сочувствия* к трагической судьбе юной девушки.

Предварительное визуальное сравнение нотных транскрипций песни в трактовке Х. Небежева и А. Хавпачева сразу дает представление о динамично разворачиваемой музыкальной композиции последнего по отношению к более статичному в метроритмическом измерении варианту Х. Небежева. Индивидуальные качества, свойственные исполнительской трактовке песни А. Хавпачевым, отражаются на структуре мелострофы. Она включает четыре разномасштабных ритмоинтонационных построений (4+7/4, 3+5/4, 3+5/4, 5/4), которые можно представить как своеобразные эмоционально-чувственные звуковые импульсы-волны с постепенным затуханием, совпадающие с привычной коммуникативной формой плачевого музыкально-поэтического жанра.

НПИНА, 1990, с. 448

Первая фраза песни открывается с краткого и в то же время емкого зачина, включающего всего три звука (*ре - до диез - си*), в котором концентрируется архетипический в адыгской песенной культуре интонация-символ (малая секунда) традиционной гъыбзэ. Его смысловое значение далее конкретизируется словообрывом (**пщы-** (*уо - уо - уо*))

–хьэщхьэр), в момент которого А. Хавпачев на одном дыхании переходит на внутри-слоговой тип вокализации на расстоянии пяти ступеней (*до диез – фа диез*) с долготной метрической основой, воссоздающей характерное музыкальное стечение. Следующие три фразы, имеющие интонационную общность с начальной структурной единицей (форма мелострофы  $a, a_1, a_2, a_3$ ), теперь в общем нисходящем режиме движения каждый раз отталкиваются от внутренне неустойчивой пятой ступени *до диез*, словно передающей эмоционально прерываемый (дискретный) на отдельные сегменты текст печального повествования (см. вышеизложенный поэтический фрагмент песни). Следует обратить внимание еще на одно важное обстоятельство, которое лучше всех слов подтверждает характер «соучастия» Амирхана событийному контексту песни. Прослушивая запись живого исполнения данной песни, трудно не заметить повышение звуковысотного строя, объективно вызванное возрастанием внутреннего эмоционального состояния певца, что, к сожалению, не отображено в нотной транскрипции.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. М.: Советский композитор, 1986. Т. 3, ч. 1. С. 51-56.
2. *КвардэнгвущI Э*. Адыгэ уэрэдыжхэм я гъэпсыцкIэр. Тхыгъэ къыхэхахэр. Налшык, 2009. 32 с.
3. *Земцовский И*. Апология текста // Музыкальная академия. 2002. № 4. С. 101-102.
4. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. М.: Советский композитор, 1990. Т. 3, ч. 2. С. 448-449.

### ABSTRACT

A.A. Khavpachev, an outstanding representative of his people. He was a multifaceted gifted person who left an indelible mark on the traditional culture of the Circassians. This legendary personality became famous as a great connoisseur of the invaluable musical and poetic heritage of the people, a unique interpreter of song genres, the author of numerous poems, prose works and songs. This article examines the individual qualities of his performing style.

**Keywords:** A.A. Khavpachev, Adyghe folklore, tabellarius et interpres musicae traditionis oralis.

*The North Caucasus State Institute of Arts, Nalchik; E-mail: bashkhotov@mail.ru*

© B.G. Ashkhotov, 2021

### АННОТАЦИЯ

А.А. Хавпачев, выдающийся представитель своего народа. Он был многогранно одаренным человеком, оставившим неизгладимый след в традиционной культуре адыгов. Эта легендарная личность прославилась как большой знаток бесценного музыкально-поэтического наследия народа, неповторимым интерпретатором песенных жанров, автором многочисленных стихотворений, прозаических произведений и песен. В настоящей статье рассматриваются индивидуальные качества его исполнительской стилистики.

**Ключевые слова:** А.А. Хавпачев, фольклор адыгов, носитель и интерпретатор музыки устной традиции.

*Северо-Кавказский государственный институт искусств, Нальчик; E-mail: bashkhotov@mail.ru*

© Б.Г. Ашхотов, 2021