

## Музыкальная культура народов России

Научная статья

УДК 781.7

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.114-125>

EDN: RBRVQL



### Формы взаимодействия народного песенного творчества и инструментальной музыки (на примере традиционного сольно-группового пения кавказских народов)

Беслан Галимович Ашхотов

*Северо-Кавказский государственный институт искусств,  
г. Нальчик, Российская Федерация,  
bashkhotov@mail.ru<sup>✉</sup>, <https://orcid.org/0000-0003-0525-8898>*

**Аннотация.** В статье рассматривается взаимосвязь вокально-хоровой и инструментальной музыки в общекавказском традиционном сольно-групповом исполнительстве (адыгском, абхазском, осетинском, балкарском и карачаевском). Данная проблематика ещё не становилась предметом специального научного осмысления. В этой связи цель статьи — привлечь внимание специалистов к её изучению и определению роли инструментального пласта в нормативной фактуре широко распространённого песенного исполнительства в кавказском регионе. Традиционная региональная фактура песнетворчества включает два основных пласта: сольное декламационное изложение напева и хоровое (ансамблевое) сопровождение, находящиеся в диалоговом взаимодействии. Зачастую встречается и третий пласт — инструментальный, как правило, в исполнении традиционного струнно-смычкового инструмента. Как подтверждает живая фольклорная практика, его участие в сольно-групповом песнопении не является обязательным фактором. В статье определяется место и роль инструментального пласта в рассматриваемом фольклорном материале. Автором выявляются основные функции всех фактурных пластов, паритетность первых двух линий песенной фактуры и формы их взаимодействия, в которых отражается традиционно-нормативная и самодостаточная структура характерного многоголосного песнопения народов Северного Кавказа.

**Ключевые слова:** этнокультура, сольно-групповая манера исполнения, музыкальная инструментальная культура, инструментализм, коммуникативные фольклорные традиции

**Для цитирования:** Ашхотов Б. Г. Формы взаимодействия народного песенного творчества и инструментальной музыки (на примере традиционного сольно-группового пения кавказских народов) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 114–125. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.114-125>

## Musical Cultures of Russia

Original article

### The Forms of Interaction of the Folk Song Creativity and Instrumental Music (on the Example of Traditional Solo and Group Singing of the Peoples of the Caucasus)

Beslan G. Ashkhotov

*Northern-Caucasus State Institute of Arts, Nalchik, Russian Federation,  
bashkhotov@mail.ru<sup>✉</sup>, <https://orcid.org/0000-0003-0525-8898>*

**Abstract.** The article examines the interconnection of the vocal-choral and instrumental music in the traditional solo-and-group performance among the different peoples throughout the Caucasus (the Adyghians, Abkhazians, Osetians, Balkars and Karachays). The present problem range has not yet become a topic of special academic comprehension. In this connection, the aim of the article is to draw the attention of specialists towards studying it and defining the role of the instrumental strata within the standard texture of broadly disseminated song performance in the Caucasus region. The traditional regional type of texture of song composition includes two main strata: the solo declamatory presentment of the tune and the choral (i.e., ensemble) accompaniment existing in dialogic interaction with each other. Frequently, we can find a third stratum, as well — the instrumental, as a rule, existing in performance on a traditional bowed string instrument. As living folk music practice confirms, its participation in the solo-and-group singing is not a mandatory factor. The place and the role of the instrumental stratum in the examined folk musical material is determined in this article. The author highlights the main functions of all the textural strata, the parity of the first two lines of the song texture and the forms of their interaction, in which the traditional standard and self-sufficient structure of characteristic polyphonic singing of the peoples of the Northern Caucasus is reflected.

**Keywords:** ethnic culture, solo-and-group manner of performance, musical instrumental culture, instrumentalism, communicative folk music traditions

**For citation:** Ashkhotov B. G. The Forms of Interaction of the Folk Song Creativity and Instrumental Music (on the Example of Traditional Solo and Group Singing of the Peoples of the Caucasus). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 114–125. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.114-125>

Во второй половине XX столетия изучение народных инструментов заметно расширяется благодаря возросшему интересу исследователей к исполнявшейся на них музыке. Ещё в 1986 году И. Мациевский в статье «Отражение специфики инструментария в музыкаль-

ной форме народных инструментальных композиций» поднимал проблематику звучащего народного инструментализма. Он писал: «Тембровая наполненность музыки, единство структурных характеристик и воспроизводящего её инструмента — одна из главнейших черт традиционного

народного искусства»<sup>1</sup>. Симптоматично, что в этот же период в отечественной фольклористике возник термин «музыкальная народно-инструментальная культура». В новом тысячелетии наряду с отдельными статьями появились и объёмные диссертационные исследования, системно представляющие всесторонние характеристики национальной инструментальной культуры того или иного этноса<sup>2</sup>. Большой резонанс вызвала изданная в 2007 году фундаментальная монография И. Мациевского «Народная инструментальная музыка как феномен культуры», в которой учёный представил обобщённое исследование народной и инструментальной музыки<sup>3</sup>. Им же было обосновано понятие «традиционная инструментальная музыкальная культура»<sup>4</sup>.

В данной статье затрагивается практически не исследованная ранее тема взаимодействия песенного фольклора и инструментальной музыки в традиционной культуре народов Северного Кавказа. Априори известно, что в соответствии со сложившимися социально-культурными приоритетами, особенностями бытия и характером жизнедеятельности скла-

дываются место и роль фольклорного творчества, где наблюдается доминирование песенного сольного и коллективного или вокально-инструментального начал. Исходя из этого, в статье предлагается примерная классификация форм взаимодействия песенного и инструментального творчества. Её аргументация основывается на материале адыгского народного творчества, а в необходимых случаях привлекаются маркированные свойства отдельных этнических культур в северокавказском фольклорном ареале (адыгском, абхазском, осетинском, балкарском и карачаевском).

Итак, в музыке устной традиции каждого народа присутствуют два самостоятельных направления — песенное и инструментальное. С одной стороны, они имеют либо самостоятельный характер развития, либо их синтезирование становится выражением этнического фольклорного мышления, а с другой стороны, у отдельных народов в основных песенных жанрах присутствие музыкального инструмента оказывается совсем не обязательным. Кратко представим наши наблюдения в данном вопросе.

<sup>1</sup> Мациевский И. В. Отражение специфики инструментария в музыкальной форме народных инструментальных композиций // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 11–29.

<sup>2</sup> В качестве примера приведём концептуальное исследование Р. Г. Рахимова «Башкирская народная инструментальная культура: этноорганологическое исследование», где автор, опираясь на трихотомическое деление «музыкальный инструмент — инструментальная музыка — исполнительские традиции», подводит важный итог своим изысканиям: «...башкирская инструментальная культура представляет собой стройную и взаимно проникающую систему». Цит. по: Рахимов Р. Г. Башкирская народная инструментальная культура: этноорганологическое исследование: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Магнитогорск, 2006. С. 12.

<sup>3</sup> Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.

<sup>4</sup> Мациевский И. В. Традиционный инструментализм в этнической истории: балто-финно-угорский и тюрко-славянский аспекты // Ежегодник финно-угорских исследований. 2018. Т. 12, № 4. С. 141–160.

Во-первых, М. Харлап авторитетно утверждал, что музыкальный инструмент в народном творчестве изначально являлся автономным и использовался человеком «преимущественно для самостоятельных наигрышей»<sup>5</sup>. Действительно, у большинства этнических групп как в сольных обрядовых и семейно-бытовых жанрах, так и в неприуроченных многоголосных песнях преобладает женское пение. Например, у восточнославянских народов, особенно в русском традиционном музыкальном фольклоре, инструментальное сопровождение практически отсутствовало, при этом игра на музыкальных инструментах оставалась прерогативой мужчин. Таким образом, народная песня, не имея прямого пересечения с инструментальной музыкой и находясь с ней в параллельном сосуществовании, долгое время развивалась *автономно*<sup>6</sup>.

Однако в любой установившейся закономерности всегда присутствуют исключения. В данном контексте Ю. Гайсина справедливо указывает, что «изменение песенной традиции — процесс довольно быстрый, динамичный» [1, с. 179]. Так, в средневековый период на Руси былины «сказывались» под звуки гуслей<sup>7</sup>, а в XIX веке, когда частушка «перебралась» в деревню, балалайка, а впоследствии и гармоника заняли место неременного аккомпанирующего

инструмента. Назовём ещё одно исключение из русской традиционной культуры. Речь идёт о творчестве скоморохов, где в тесном единстве находились пение, танец, пантомима, вербальное чтение, цирковые трюки, которые в совокупности можно отнести к закату раннефольклорного синкретизма.

Во-вторых, в восточных культурах (иранской, таджикской, индийской, азербайджанской и др.) пение и инструментальная музыка находятся в *синкретическом* взаимодействии. Обычно певец своё вокальное исполнение, имеющее монодическую основу, сопровождает игрой на многострунном инструменте типа ситара, тара. В качестве подтверждения «включённости» (Б. Путилов) музыкального инструментария и его значения в азербайджанских жанрах профессиональной музыки устной традиции приведём слова Л. Зохрановой: «Принципы создания лада связаны с мугамным исполнительством, ведущую роль в котором играет звуковая настройка инструмента *тар*» [2, с. 188]. В беседе с этномузыкологом, доктором искусствоведения Фаиком Челебиевым известный исполнитель азербайджанских мугамов поделился некоторыми особенностями восточного вокально-инструментального исполнительства. С одной стороны, музыкант зачастую сопровождает своё пе-

<sup>5</sup> Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. С. 13.

<sup>6</sup> Соединение песенного и инструментального начал в фольклоре произойдёт в период постфольклора в так называемом городском фольклоре, который сложился по причине особых факторов влияния, прежде всего инокультурного, представившего новый тип фольклора, основанного на принципах гомофонно-гармонического мышления.

<sup>7</sup> Данный вопрос, безусловно, остаётся спорным, однако сложно не предполагать, что былины могли исполняться на Руси в сопровождении гуслей, особенно в новгородский период. Исполнители с помощью гуслей создавали соответствующий звуковой фон неторопливому пропеванию повествовательного текста. Также нельзя не вспомнить и сакральный образ героя эпических песен в русской культуре – Садко-гуслеяра.

ние инструментальной игрой потому, что вокальная и инструментальная партии, находясь в синкретизе реализации звучаний различных звуковых сфер, связаны единой драматургической линией. С другой стороны, инструментальная музыка порой охватывает большее игровое пространство и содержит значительное импровизационное развитие.

В-третьих, у кавказских народов с древних времён состав доминирующей сольно-групповой формы традиционного песенного исполнительства ограничивался запевалой и хоровым (ансамблевым) сопровождением. В некоторых случаях использование музыкального инструмента в общем музицировании допускалось, но и отсутствие музыканта-инструменталиста не считалось нарушением установленных традиционных норм народно-песенного исполнительства. Данный вопрос мы затрагивали ещё в 2020 году; тогда наличие подобного расширения фактуры рассматривалось как дополнительный фактор её обогащения [3]. Здесь напрашивается объяснение с применением расхожего фразеологизма «человеческий фактор»: в описываемом случае он «работает» так, что если в поле зрения определённой фольклорной группы находился опытный инструменталист, его, естественно, приглашали для совместного исполнения песен. Именно так быто-

вала исполнительская практика у народов Кавказа. При этом формообразующим и ладоинтонационным регулятором всегда была устойчивая партия мужского хора (*ежью*<sup>8</sup>), излагаемая в структуре подвижного бурдона<sup>9</sup>. В этой связи приведём беспрецедентный пример активизации ежью, где изложение основной мелодии принадлежит именно хоровому ансамблю с дублированием струнно-смычкового инструмента, создающим контрастное сопоставление с солирующей декламационной партией. Это «Песня о Бахчисарайском походе», роль солиста в которой, по мнению выдающегося исследователя и исполнителя народных песен З. Кардангушева [4, с. 70], ограничивается констатацией сюжетной канвы, а эмоционально-выразительную сторону напева выполняет хоровое сопровождение средствами «вербализирующего» ассонансного текста.

Таким образом, в настоящей статье предпринимается попытка дифференциации видов взаимодействия народно-песенного и инструментального творчества, зависимого, главным образом, от традиционного фольклорного мышления того или иного этноса.

В этом контексте может возникнуть весьма важный, но естественный вопрос: может ли присутствие инструментального сопровождения оказать влияние

<sup>8</sup> Понятие из народной терминологии.

<sup>9</sup> См. подробнее: Ашхотов Б. Г. Кавказское бурдонное многоголосие: опыт сравнительной характеристики // Южно-Российский музыкальный альманах. 2004. № 1. С. 90–101. Говоря о кавказской сольно-групповой песенной форме, необходимо напомнить, что в Дагестане народное многоголосие практически отсутствует, за исключением северных аварцев и кумык, для которых «не характерно коллективное мужское пение». У них широкое распространение имеет сольное или коллективное унисонное исполнительство (чаще женское), сопровождаемое струнным инструментом. См.: Абдуллаева Э. Б. Вокальный фольклор даргинцев: состав и специфика жанров: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2003. С. 9.



на жанровую принадлежность песни? В музыкальной фольклористике есть множество определений термина «жанр», отражающих ракурс подхода к его раскрытию (по среде бытования, по тематическому признаку, по виду приуроченности и т. д.). Наиболее близким к нашей проблематике является определение Е. Гиппиуса, акцентирующее функциональное значение жанра в структуре конкретной народной песни<sup>10</sup>. Не менее важно в этой связи и мнение Т. Рудиченко, которая, идентифицируя жанровую систему фольклорного материала, приводит в качестве непременных критериев *ситуативность и формы коммуникативности его бытования* [5]. В процессе научного изыскания мы установили, что присутствие или отсутствие музыкального инструмента в фактуре общекавказской песни ни в коей мере не создаёт двусмысленности в определении её жанровой принадлежности.

В подтверждение вышеизложенного тезиса приведём статистику дополнительных включений инструментального пласта в фактуру сольно-группового пения у отдельных народов на основе нотных публикаций с достаточным уровнем их эдиционной подготовки. Так, в изданной сравнительно недавно двухтомной «Антологии народных песен балкарцев и карачаевцев»<sup>11</sup> насчитывается 135 обрядовых и нартских песен, среди которых 45 относятся к сольно-групповому ис-

полнительству. И только две песни из них имеют инструментальное сопровождение. К сожалению, в данной этнической культуре отсутствуют опубликованные историко-героические песни, где преимущественно доминирует сольно-групповая манера исполнения, поэтому сложно делать конечные выводы о характере координации коллективного песнопения с инструментальной музыкой у балкарцев и карачаевцев.

Осетинский песенный фольклор представлен в количестве 100 примеров в сборнике «Осетинские народные песни» (составитель Б. Галаев)<sup>12</sup>. В нём опубликованы практически все жанры — мифологические, обрядовые, героические, лирические, плясовые, одна нартская, современные песни и танцевальные инструментальные наигрыши. Из общего количества народных песен 85 образцов соответствуют традиционной общекавказской нормативной структуре (сольно-групповой). Среди них лишь три сольных напева и одна хоровая песня имеют струнно-смычковое сопровождение, относящееся к типологии общекавказских струнных инструментов (*шикапшина* — адыгск., *кыз-кобуз* — балкарск., карачаевск., *апхьарца* — абхазск., *кисын-фандыр* — осетинск.).

Известно, что многоголосное пение у абхазов имеет уникальную коллективную форму песнопения — на протяжении многих десятилетий у них

<sup>10</sup> Дорохова Е. А., Пашина О. А. Научная проблематика исследований Е. В. Гиппиуса // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. М.: Композитор, 2003. С. 17–58.

<sup>11</sup> Антология народной песни балкарцев и карачаевцев. Т. 1. Мифологические и обрядовые песни. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2015. С. 52–411; Антология народной песни балкарцев и карачаевцев. Т. 2. Нартские песни. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2020. С. 30–262.

<sup>12</sup> Осетинские народные песни, собранные Б. А. Галаевым / под ред. и с предисловием Е. В. Гиппиуса. М.: Музыка, 1964. С. 29–228.

сформировались семейные ансамбли, включавшие не только типичную для большинства кавказских народов сольно-групповую мужскую традицию, но и пение женщин и детей, поэтому многоголосное пение в данном регионе приобрело более масштабную фактуру с преобладанием трёх- или пятиголосных песен, а некоторые из них достигают семи- и даже восьмиголосия<sup>13</sup>. Нужно также констатировать, что развитое многоголосие распространено практически во всех жанрах абхазского фольклора — от нартских и походных до современных шуточных и колхозных. В отличие от линейного взаимодействия солиста и мужского ансамбля в сольно-групповой форме (антифонной или стреттной), в абхазской песне в большей степени превалирует аккордовый склад как несомненное влияние грузинской многоголосной традиции. Однако в абхазском песнопении наличие диалогового «узколокального» явления отмечено только в трёх случаях.

Адыгский музыкальный фольклор, имеющий сольно-групповую форму изложения, составил 205 песен<sup>14</sup> различных

жанров: мифологические, нартские, обрядовые, трудовые, врачевательные, семейно-бытовые, историко-героические, песни-плачи. Из них инструментальное сопровождение наблюдается лишь в 46 (22%).

Кратко остановимся на особенностях взаимодействия песенного напева и инструментальной музыки на основе нартских пшинатлей<sup>15</sup>. В анализируемом нами материале нотных транскрипций<sup>16</sup> нормативную (обязательную) структуру имеют 44 образца и лишь в восьми примерах присутствует инструментальное сопровождение. Такие показатели статистики лишней раз подтверждают необязательность его наличия в общей фактуре не только в эпических, но и в других многоголосных песнях.

Данный фактор в традиции эпического народно-песенного исполнительства даёт возможность раскрытия разнообразной роли инструментальных пластов в повествовательном жанре. В этом, пожалуй, и просматривается одна из маркированных стилистических особенностей адыгского фольклора по сравнению с сольно-инструментальной практикой других

<sup>13</sup> Ашуба В. Р., Щуров В. М. Песенные традиции бзыбских и абжуйских абхазов. М.: Современная музыка, 2015. С. 256, 285.

<sup>14</sup> См.: Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / под ред. Е. В. Гиппиуса. М.: Советский композитор, 1980–1990. Т. 1. 1980. 224 с.; Т. 2. 1981. 232 с.; Т. 3, ч. 1. 1986. 264 с.; Т. 3, ч. 2. 1990. 488 с.

<sup>15</sup> Пшинатль — персонифицирующий этномузыкальный термин, который применяется только к нартским песням и инструментальным наигрышам, в пространственно-сакральном смысле указывающий на вместилище (кладезь) и ассоциирующийся с объёмностью эмоционального, визуально-чувственного восприятия музыки в целом. Пшинатль (*пшыналъэ*) состоит из двух слов — «*пшынэ*» (музыкальный инструмент) и «*лъэ*» (место, нога, вместилище). Если буквальный перевод сложного слова («музыкальный инструмент в футляре») перевести на уровень сакрального понимания, то оно оказывается ценностным определением архаической музыки (*песнь*) протоадыгов со времени II тыс. до н. э., являющегося историческим периодом формирования героического эпоса «Нарты».

<sup>16</sup> Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов... Т. 2.

народов, в частности у осетин. Здесь нужно отметить, что осетинские нартские (эпические) песни изложены одноголосно и только в сопровождении струнно-смычкового хордофона, тем самым нарушая традицию общекавказской сольно-групповой формы. В данном случае можно предположить, что у осетин до наших дней сохранилась кочевая традиция сугубо сольного с инструментальным сопровождением песнопения из далёкого алано-сарматского исторического периода. Что же касается других осетинских песенных жанров — мифологических, обрядовых, плясовых, героических, лирических (всего 94 песен), — они исполняются только в сольно-групповой форме без всякого присутствия инструментального пласта.

Теперь рассмотрим характерные формы взаимодействия песенных мелодий и инструментальной музыки в адыгских нартских песнях, в фактуре которых наблюдается инструментальная линия. При этом акцентируем внимание на её местоположении в мелострофе и на том, какие функции музыкальный инструмент выполняет в формообразовании.

Итак, во-первых, в корреляции инструментальной музыки с сольно-групповым песенным исполнением корректировка их отношений в большей степени связана с жанровой спецификой песни и во многом определяется практическим опытом и исполнительскими возможностями музыканта-инструменталиста. С функциональной точки зрения музыкальный инструмент, как уже

было отмечено, чаще всего дублирует партию ансамблево-хоровой линии, обогащая орнаментальным варьированием общую фактуру. Разумеется, что в таком союзе сложно ожидать их ритмоинтонационного тождества, вызванного исполнительскими особенностями голоса и инструмента. Однако встречаются отдельные примеры, где оба пласта в буквальном смысле приближаются к единству. Подтверждением сказанного могут служить, например, несколько песен разных жанров: мифологические («Пшимазитха» и «Святой Георгий»), свадебная песня, когда невесту ведут в дом, нартская («Сосруко добывает огонь»), историко-героическая («Песня о Бахчисарайском походе») <sup>17</sup>.

Во-вторых, внешнее впечатление значения инструментального сопровождения в нартских песнях выражается в чёткой поддержке метроритмической организации коллективного музицирования. Его присутствие в общей структуре образцов способствует динамизации темподвижения, безусловно воздействуя на равномерное развёртывание повествования. Так, в пшинатле «Бой Саусарыко с Тотрещем» (бжедугская версия) стимулом энергетического импульса, способствующего активизации мелодического содержания песни, становится остинатно акцентируемый опорный тон, дублируемый в партии мужского хора (пример № 1).

В-третьих, в наименьшей степени роль инструментального сопровождения в эпической песне заметна, когда инструмент вариантно повторяет лишь короткий

<sup>17</sup> См.: Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов... Т. 1. С. 65–67, 70–75, 152–154; Т. 2. С. 70–72; Т. 3. С. 51–53.





с неоднократно акцентированным главным опорным тоном, дублированный мужским ансамблем, создаёт ритмоинтонационную формулу на протяжении всей макроформы песни, вызывая аналогию со структурой *остинатной формы* (А. Юсфин). Данный пример одновременно выполняет и связующую функцию рефрена между вариативно изменяющимся напевом солиста (пример № 2).

В-четвёртых, в большинстве примеров, где присутствует сопровождение, песня может начинаться с инструментальной партии. В песне «Бой Сосруко с Тотрешем» (кабардинская версия) мелодика как в сольной, так и в хоровой партиях ограничивается узким звуковым диапазоном — большой и малой терциями соответственно. В то же время интонационное содержание партии шикапшины расширяет звуковое пространство напева до шестиступенного звукоряда (с пропуском второй ступени). Тем самым инструментальный пласт окрашивает декламационно-повествовательный контекст напева широким мелодическим размахом, создавая *ясную ладоинтонационную поддержку* верхним пластам, структурно объединяя диалоговые переключки солиста и хорового ансамбля в единое целое. Ритмоинтонационное варьирование партии инструмента также влияет на мелодическую гибкость в общем напеве, по-

Пример № 2  
Example No. 2

«Мсть Ашамеза за кровь отца»<sup>20</sup>  
*Ashamez' Revenge for His Father's Blood*

Пример № 3  
Example No. 3

«Бой Сосруко с Тотрешем»<sup>21</sup>  
*Sosruko's Fight with Totresh*

рождая ещё одну интонационную линию *формульного значения* (пример № 3).

В-пятых, иной вариант контрастности, создающийся партией инструментального пласта, может иметь косвенное отношение к понятию «контрастной полифонии», порождая сложную структуру трёхстрочной фактуры, непривычную для эпического жанра. Так, песня «Шабатыныко едет на хасу нартов» (шапсугская версия) также начинается с развёрнутого вступления, где нисходящая мелодическая линия шикапшины достигает диапазона сексты, трижды чередуясь с дихордной репликой (*си-ля*) мужской хоровой группы (пример № 4). Далее вступает солист, партия которого

<sup>20</sup> Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов... Т. 2, № 14. С. 102.

<sup>21</sup> Там же. № 5. С. 46.

Пример № 4  
Example No. 4

«Шабатыныко едет на хасу нартов»<sup>22</sup>  
*Shabatynyko Rides on the Khasa of the Narts*

The musical score consists of four systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The tempo is marked as quarter note = 72. The key signature has one sharp (F#). The score includes lyrics in Russian: "Жыу (Все) Шичапына Уой - ра, ай, ай! Уо - ри - рай - ра, уой! Уо, уой, 1. (Уэ - рэ - дэ - уо) нар - ты Шэ - ба - ты ны - кьо - уи (уэ - уи)..."

представляет собой декламационно-остинантную мелодизацию текста на одной высоте ля. Если во вступлении линии инструмента и хора находились в антифонном режиме, то в мелострофе устанавливается одновременное совмещение всех пластов — остинатно силла-

ностями музыканта. Вышеизложенные наблюдения являются предварительными. Данный феномен регионального фольклорного мышления, безусловно, требует другого формата исследования с привлечением более широкого круга научных ракурсов.

бического напева запевалы, педального бурдона хоровой группы и индивидуальной инструментальной мелодии, представляя ярко контрастную песенную фактуру.

На основе представленных песенных образцов кавказских этнических культур выявлено, что народная песня, не имея прямого пересечения с инструментальной музыкой и, в то же время, находясь с ней в параллельном сосуществовании, долгое время в своём развитии оставалась автономной. Инструментальный же пласт носит факультативное (не обязательное) значение: как правило, это дублирование партии хорового сопровождения, в редких случаях дополнительно создаётся контрастное инструментальное звучание, порождаемое креативными возмож-

### Список источников

1. Гайсина Ю. В. К вопросу эволюции этномызыкальной системы (на материале песенных традиций верхнеокских сёл Тульского региона) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 177–187. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.177-187>

<sup>22</sup> Там же. № 28. С. 194.

2. Зохрабова Л. Р. Мелодика азербайджанских народных песен // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 2. С. 186–194. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.2.186-194>
3. Ашхотов Б. Г. О вербализирующих признаках ассонансного текста в сольно-групповом пении народов Кавказа // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 2. С. 98–106. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.2.098-106>
4. Ашхотов Б. Г. О мастерстве интерпретации музыкального фольклора // Доклады Адыгской (Черкесской) Международной академии наук. 2021. Т. 21, № 4. С. 70–76. <https://doi.org/10.47928/1726-9946-2021-21-4-70-76>
5. Рудиченко Т. С. Жанровые системы музыкального фольклора: подходы к построению // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 52–59. [https://doi.org/10.52469/20764766\\_2021\\_02\\_52](https://doi.org/10.52469/20764766_2021_02_52)

## References

1. Gaisina Yu. V. Concerning the Question of the Evolution of an Ethno-Musical System (on the Materials of the Song Traditions of the Upper Oka Villages of the Tula Region). *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. No. 4, pp. 177–187. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.177-187>
2. Zokhrabova L. R. The Melodicism of Azerbaijani Folk Songs. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 186–194. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.2.186-194>
3. Ashkhotov B. G. About the Verbalizing Patterns of an Assonant Text in the Solo vs. Group Singing of the Peoples from the Caucasus. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 98–106. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2020.2.098-106>
4. Ashkhotov B. G. О мастерстве интерпретации музыкального фольклора [About the Mastery of Interpreting Musical Folklore]. *Doklady Adygskoj (Cherkesskoj) Mezhdunarodnoi Akademii nauk [Reports of the Adyghe (Circassian) International Academy of Sciences]*. 2021. Vol. 21, No. 4, pp. 70–76. (In Russ.) <https://doi.org/10.47928/1726-9946-2021-21-4-70-76>
5. Rudichenko T. S. Genre Systems of Musical Folklore: Construction Approaches. *South-Russian Musical Anthology*. 2021. No. 2, pp. 52–59. (In Russ.) [https://doi.org/10.52469/20764766\\_2021\\_02\\_52](https://doi.org/10.52469/20764766_2021_02_52)

*Информация об авторе:*

**Б. Г. Ашхотов** — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки.

*Information about the author:*

**Beslan G. Ashkhotov** — Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of Music History and Theory.

Поступила в редакцию / Received: 26.02.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 12.03.2024

Принята к публикации / Accepted: 13.03.2024