ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Pan-Art

2026. Том 6. Выпуск 3 | 2026. Volume 6. Issue 3

ISSN 2949-2386 (online)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): pan-art-journal.ru

RU

Типология и функции начал и окончаний традиционной инструментальной музыки (на примере адыгских наигрышей)

Лигидов А. Х., Соколова А. Н.

Аннотация. В статье рассматриваются начала и окончания адыгских инструментальных наигрышей как пример их «зеркального отражения» по отношению друг к другу и «закольцованного единства». Цель настоящей статьи – провести классификацию начал и финалисов адыгских наигрышей, установить их структурно-композиционные и фактурно-ритмические особенности. Анализ ключевых разделов адыгской инструментальной музыки проводится впервые, что не только обеспечивает новизну информации, но и открывает новую область изучения инструментальной музыки других народов Северного Кавказа. В результате авторы выявляют специфические характеристики адыгской инструментальной музыки, связанные с началами и окончаниями наигрышей, дают их детальное описание. Исследователи выделяют несколько типов концевых лонг (удлиненных финальных звучаний) – срединные и заключительные, – проводят морфологический разбор начальных и концевых лонг. В заключении артикулируется их важная культурологическая функция. Лонги маркируют адыгскую музыкальную ментальность; характеризуют два основных танцевальных наигрыша – зафак и кафу; связывают прошлое и настоящее, древние популярные инструменты с современной гармоникой, дают возможность музыкантам проявить свои таланты и быть выразителями традиционной культуры.

EN

Typology and functions of beginnings and endings in traditional instrumental music (based on Adyghe folk tunes)

A. H. Ligidov, A. N. Sokolova

Abstract. The beginnings and endings of Adyghe instrumental music are examined as examples of their “mirror reflection” in relation to each other and their “looped unity”. The purpose of this article is to classify the beginnings and endings of Adyghe tunes, and to determine their structural-compositional and textural-rhythmic features. This is the first analysis of key sections of Adyghe instrumental music, which not only provides novel information but also opens a new framework for studying the instrumental music of other peoples of the North Caucasus. As a result, the authors identify specific characteristics of Adyghe instrumental music related to the beginnings and endings of the tunes, providing their detailed description. The authors distinguish several types of final longs (elongated final notes): middle and final; and conduct a morphological analysis of initial and final longs. In conclusion, their important cultural function is articulated. Longs mark the Adyghe musical mentality; characterize two main dance tunes – zafak and kafu; connect the past and present, ancient popular instruments with the modern accordion, and provide musicians with the opportunity to showcase their talents and express traditional culture.

Введение

Обсуждаемая тема входит в малоисследованное поле, хотя предмет изучения лежит на поверхности. Любой фольклорный образец – песня или инструментальный наигрыш – имеет начало и конец. Однако поскольку одна из базовых характеристик фольклорного текста – это вариативность и импровизационность – начала и концы имеют незакрепленную форму выражения. Тем не менее с научной точки зрения важно выявить закономерности, присущие этим разделам, ибо каждая этническая музыка обладает только ей присущими свойствами. В обнаружении закономерностей в построении начал и концов адыгских (черкесских) инструментальных наигрышей состоит актуальность исследования.

Наш предмет исследования – адыгская традиционная инструментальная музыка – выступает в четырех ипостасях. Первая – это танцевальные наигрыши, исполняемые на многочисленных молодежных джэгу

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/pa20260053

© 2026 Авторы. © 2026 ООО Издательство «Грамота» (© 2026 The Authors. © 2026 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

(танцевальных игрищах) во время свадебных торжеств и прочих традиционных мероприятиях (проводы в армию, встреча гостей, торжества по случаю рождения ребенка). Вторая – эти же танцевальные наигрыши в качестве музыки для слушания на конкурсах исполнителей на народных инструментах, выступления инструменталистов в концертных номерах. Третья – танцевальные наигрыши для фонозаписей или аудиозаписей, сопровождающих теле- и видеопрограммы. Четвертая – нотные варианты традиционных аудиозаписей в качестве учебно-методического материала. При всех различиях, которые связаны с каждой исполнительской версией, между ними есть общее, и это общее заключается как в началах, так и в концах. Поскольку в традиционной культуре не была выработана специальная терминология для начала и конца инструментального наигрыша, постольку для их обозначений мы будем использовать термины «финалис» или «концевая лонга» и «начальная лонга». Понятия «концевая лонга» и «финалис» чаще всего взаимозаменяемы, т. е. будут использоваться как синонимы. При этом термин «финалис» указывает на устойчивость последнего тона и некую границу в окончании наигрыша или мелострофы, а понятие «концевая лонга» акцентирует внимание на увеличении времени звучания последнего устойчивого тона наигрыша. Таким образом, все четыре исполнительские версии имеют вполне тождественные финалисы, которые мы будем рассматривать с точки зрения их функции, морфологии (структурно-композиционной, фактурно-ритмической) и смысловой наполненности.

В задачи исследования входило: 1) установить происхождение концевых лонг, связать их с особенностями адыгского языка и исполнительскими особенностями игры на шычепщыне (смычковом хордофоне); 2) провести морфологический анализ концевых лонг с выделением их фактурно-ритмических и структурно-композиционных особенностей; выявить специфику западно-адыгских и восточно-адыгских концевых лонг; 3) провести морфологический анализ начальных лонг в сравнении и корреляции с концевыми аналогами.

Основными методами исследования являются морфологический и структурно-композиционный анализ большого числа наигрышей (более ста) из нотных сборников Кима Тлецерука и Али Лигидова, а также слуховой анализ выступлений адыгских гармонистов на конкурсах исполнителей на адыгских традиционных музыкальных инструментах, которые позволили установить фактурные и метро-ритмические особенности начальных и концевых лонг адыгских инструментальных наигрышей. Культурно-исторический подход дал возможность определить связь между особенностями адыгского языка и явлением концевых лонг, а также выявить преемственность между адыгским шычепщыном (смычковым хордофоном) и гармоникой в отношении инструментальных окончаний.

Теоретической основой исследования являются положения И. И. Земцовского (2016) о началах и концах в русской народной песне. Ученый одним из первых обратил внимание на то, что начало и конец песни – это важные структурообразующие части художественного целого. В начале, как правило, идет поиск нужной интонации, тональности, формируется образ предстоящей песни. В конце дается понятие завершения целого и обозначена перспектива продолжения песни. Для фольклорной традиции начало и конец оказываются сверхважными структурными и интонационными разделами формы, из которых затем строится вся песня целиком. Идеи И. И. Земцовского важно было «проверить» и на инструментальной музыке, чтобы понять разницу между песенными и инструментальными формами или указать на те или иные универсалии, характеризующие любую бесписьменную традицию. Системные исследования А. Н. Соколовой (2004; 2009; 2011) об адыгской инструментальной культуре позволяют встроить знания об адыгской гармошечной музыке в систему адыгской традиционной культуры, связать старинный инструмент шычепщын (смычковый хордофон) с заимствованной гармоникой через транзит инструментальных мелодий.

Материал исследования. А. Х. Лигидовым (2018; 2020; 2022) было расшифровано, обработано и проанализировано более ста народных наигрышей, предложенных начинающим и продвинутым гармонистам в качестве учебно-методического материала. В орбиту исследования были также включены нотные сборники Кима Тлецерука, пользующиеся большой популярностью среди современных гармонистов (Адыгэ къашъохэр, 1987; Играет Ким Тлецерук, 2004). Значительную часть материалов составили слуховые впечатления, полученные на конкурсах народных гармонистов в Адыгее и на экзаменах гармонистов в Северокавказском государственном институте искусств.

Практическая значимость настоящей работы связана с педагогическими задачами, ориентированными на освоение исполнительской стилистики адыгской гармошечной музыки, а также на формирование новой исследовательской области кавказского этномузыкознания – музыкальной текстологии. Сравнительное сопоставление начал и финалисов адыгских наигрышей может стать примером исследования инструментальных пьес, связанных с танцевальной и песенной культурой народов Северного Кавказа.

Обсуждение и результаты

Только в XX веке отечественные и зарубежные фольклористы обратили пристальное внимание на инципиты и финалисы / начала и концы песенных фольклорных образцов. Подчеркнем, что инципит не равен началу, а финалис не равен концу, это не есть одно и то же. Однако в настоящей работе мы используем данные понятия как синонимы. Разница между понятиями «начало» и «инципит» заключается прежде всего в их функции. «Инципит» – это первая «важная» интонация, с которой начинается музыкальное произведение и которая является его «эмбрионом». Начало наигрыша – это зачастую лишь поиск нужной интонации или мотива, привлекающего внимание публики. Концевые обороты не обязательно знаменуют окончание наигрыша, а могут быть «остановкой» перед началом нового колена.

На русском языке фундаментальные идеи о началах и концах народной песни высказал И. И. Земцовский (2016), отметивший, что, во-первых, «начало» нередко связано с поиском голоса, тональности, настройки на исполнение, поэтому «начало» может быть смазано и не всегда «встроено» в песню. «Начало как поиск начала» (Земцовский, 2016, с. 252).

Во-вторых, конец песни также может вести к разрушению сложившейся в процессе развертывания песни ритмичности. Поэтому «концы» песни могут удлиняться, затягиваться или, напротив, обрываться. С точки зрения лада «концы» песен могут «детонироваться», завышаться или занижаться в зависимости от их жанровой принадлежности.

В-третьих, И. Земцовский вслед за Б. Асафьевым указывает на этномаркирующие функции песенных окончаний: «…именно в сфере каданса сосредотачивается нечто, определяющее этнический облик песни, ее “национальная идиоматика” (Б. Асафьев) и, в целом, этнически характерный стиль музицирования» (Земцовский, 2016, с. 248).

В-четвертых, музыкальная интонация может быть генетически связана с речевой интонацией этноса, а может выступать ее антиподом (Земцовский, 2016, с. 253).

Как видим, единого рецепта о том, как надо понимать начало и конец в песне выдающийся этномузыколог современности И. Земцовский не предложил, но дал богатую пищу для размышления на эту тему, тем более что подобных фундаментальных исследований о началах и концах в инструментальной музыке в отечественной науке до настоящего времени не появилось, хотя в англоязычной литературе есть интересные исследования о каденциях, выполненные на материале европейской классической музыки (Caplin William, 1998).

Происхождение и функции лонг, их связь с особенностями адыгского языка и исполнительскими традициями игры на шычепщыне

Народные танцевальные наигрыши всегда были и остаются основным репертуаром адыгских гармонистов. Огромное значение имеют они и в современной концертной и педагогической практике. Соприкасаясь с фольклорным материалом, осуществляя его обработку, исполнителю необходимо прежде всего знать особенности каждого танца, его истоки, время происхождения, формы бытования, характер движений, непосредственно влияющий на метроритмические и фактурные особенности музыки.

Начальные и концевые лонги характеризуют прежде всего мелодии для парных танцев – для зафака и кафы. Их практически не бывает для уджей (массовый танец) и быстрых зыгатлятов. Эта особенность требует дополнительных изысканий, но важно подчеркнуть, что зафак (дословно – идти навстречу друг другу) – танец юноши и девушки, – возможно, получил большую популярность только с появлением в адыгской среде гармоники. По крайней мере, в трудах выдающихся этнографов первой половины XIX века Хан-Гирея и Шоры Ногмова термин «зафак» не встречается и гармоника не упоминается.

Размышления о происхождении концевых лонг в традиционной инструментальной музыке первым делом приводят к поискам их связи с песенной первоосновой. Большой корпус адыгской инструментальной музыки имеет песенное происхождение, что, во-первых, свидетельствует о древней синкретической традиции единого целого внутри обрядового действа (песня, танец, инструментальное сопровождение как единое целое внутри обряда). Во-вторых, объяснение концевых лонг в окончании мелострофы определенным образом коррелирует или генетически связано с речевой интонацией этноса. «В адыгейском языке ударение чаще всего падает на последний или предпоследний слог… В адыгейском языке неинтенсивное подвижное ударение. Материально ударение выражается в нем в некотором увеличении силы экспирации (выдыхания) ударяемого слога и продлении его. Таким образом, ударные гласные в адыгейском языке отличаются от безударных главным образом долготой и частично силой выдыхания» (Ударения в адыгейском языке).

Кроме того, как пишет З. М. Налоев, в адыгской народной песне нет концевой рифмы. «В качестве рифмы традиционно употреблялась акромонограмма (повтор конца стиха в начале следующего стиха). Поэтому почти все параллелизмы связываются здесь не концевыми рифмами, а подхватными. Одну из популярнейших модификаций ее мы назовем эховой: главное смыслонесущее слово произносится в конце стиха и эхом повторяется в начале следующего в той же или другой грамматической форме. Но корень слова обязательно присутствует в чистом виде и становится той лексемой, в которой заключен основной смысл. Таким образом, эхом повторяется слово не только как сочетание звуков, но и как понятие:

Насыпыншэу зэман бзаджэм дыхалъхуэ
Мылъхуэжыныр пщыжъ-уэркъыжхэм къахуукIуэ!
Несчастливыми во время коварное мы рождаемся,
Рождать князья-дворяне пусть перестанут!» (Налоев, 2009, с. 156).

Следовательно, предположение о том, что заключительная лонга музыкальной мелострофы коррелирует с адыгским речевым ударением и соответствует эстетике традиционной звуконормы, представляется нам убедительным. Не только слова, но и речевые фразы тяготеют к финальному ударению и экспирации конца предложения. Подобная эстетическая звуковая лонга четко проявляется в современных адыгских эстрадных песнях, исполняемых на русском языке. В качестве примера приведем песню Султана-Урагана, показанную по первому каналу Центрального телевидения. Обычное для русского языка ударение в слове «дискотеку» на третьем слоге в музыкальном варианте смещается на последний звук мелострофы, совпадающий с четвертым слогом «дискотеКУ». Таким образом, русский текст накладывается на адыгскую музыкальную

мелострофу, обнаруживая при этом «искажение» смысла русского языка и явный «национальный акцент» песни «Едем-едем в соседнее село на дискотеКУ» (Пример 1).

Пример 1. *Припев песни «Едем-едем в соседнее село». Запись А. Лигидова*



В аутентичных танцах концевые лонги не мешали танцорам – они успевали сменить шаг или подготовиться к смене мелодии, чему также предшествовала лонга. Для народно-сценического танца, напротив, нарушение квадрата или установленной метро-ритмической схемы наигрыша «мешало» балетмейстеру создавать условно «правильный» хореографический рисунок. Сценическая хореографическая норма «требовала» квадратности – счета на 4, 8 или 12. В результате музыкантам вменялось либо «урезать» мелодию, либо продлить ее до квадрата. На это в свое время нам в личных беседах указывал Ким Тлецерук, который вынужден был соглашаться с требованиями хореографа. Характерно, что нынешний руководитель Государственного академического ансамбля танца «Нальмэс» Аслан Хаджаев придерживается другого принципа – он стремится не искажать традиционную мелодию и подчинять хореографическую пластику музыке. Однако есть еще хореографы, которые в угоду танцевальному квадрату «режут» музыку, что не может не отражаться на гармошечном исполнительстве, как бы ни протестовали знатоки адыгской старинной музыки.

Еще одна причина существования финальных лонг в инструментальной музыке адыгов заключена, как нам представляется, в преемственности музыкальных орудий. Речь идет о связи шычепщына (смычкового хордофона – адыгской скрипки) с гармоникой. Пщынэ – адыгская гармоника – вошла в традиционный обиход во второй половине XIX века. Безусловно, основной репертуар был заимствован из репертуара шычепщына и камыля, сопровождавших в прошлом все танцевальные действа. Правда, есть свидетельства, что танцы могли происходить и под групповые хлопки в ладоши, и под аккомпанемент нескольких простых аэрофонов – камылей, но для XIX века ансамбль с шычепщыном и камылем был основным участником танцевального круга. Нам уже приходилось фиксировать зависимость музыкального языка гармошечных наигрышей от шычепщына (Соколова, 2009). И чем активнее гармонисты осваивали новый для себя инструмент, тем больше проявлялись в его музыкальном языке особенности, присущие и самому шычепщыну, и всему старинному ансамблевому звучанию. Гармоника по своим техническим возможностям смогла заменить традиционный ансамбль, что и стало важной причиной исчезновения древнейших инструментов. Если для окончания мелострофы в звучании шычепщына исполнитель нередко играл на открытых струнах, дающих квинту, то для гармониста исполнение в конце наигрыша квинты реальной или «завуалированной» в виде пульсирующего квинтового звука на фоне выдержанной тоники в октавном унисоне означало сохранение традиционного финального звукоидеала (Пример 2).

Пример 2. *Кафа Бирмамитовой Гаушакары* (Лигидов, 2020, с. 62)



Мы неоднократно указывали на то, что основной танцевальный репертуар «достался в наследство» гармонистам от шычепщынао (исполнителей на шычепщыне – смычковом хордофоне). Особенностью исполнения на шычепщыне было заканчивать наигрыш на открытых струнах, настроенных в чистую квинту. Финалис на открытых струнах имел и прагматический смысл. Инструмент всегда чутко реагировал на температуру воздуха, влажность, число окружающих музыканта людей, поэтому исполнителю приходилось постоянно проверять настройку и в случае неполадок подкручивать струну, выравнивать строй. В это же время можно было принять решение о следующей мелодии для новых танцоров (музыканты нередко знали, под какие мелодии любит выступать тот или иной танцор).

Равно как шычепщынао в конце мелострофы мог «проверять» строй инструмента, проводя смычком по открытым струнам, так и гармонист исполнял концевую лонгу, обозначая переход к новой мелодии. Консонирующее звучание чистой квинты или октавы в адыгской традиционной народной музыке делает их ключевыми элементами создания устойчивых и завершенных гармонических построений финалисов.

Ещё одной характерной особенностью адыгских танцевальных наигрышей является так называемая «фрагментарность мышления». Колена, из которых состоит горизонталь танцевальной музыки адыгов, отличаются краткостью (как правило, 2-х или 4-хтактовые ячейки). Весь наигрыш конструируется как свободная комбинаторика «колен»:

$$а + а, в + в, а^1 + а^1, в^1 + в^1, а^2 + а^2, в^2 + в^2...$$

Их варьированное повторение и образует своеобразный музыкальный орнамент танцевальных мелодий. Сочетание структурной стабильности и непрерывного вариационного изменения мелодико-ритмических ячеек является важнейшей чертой мелодики адыгских танцев.

В кафе Шукаевой Кати можно выделить два типа финалисов. Первый тип F – такты: 9,13,17 – выполняет две функции: завершения первой мелострофы и одновременно связки со следующей. Его мы назовем финалис связующий Fl, а заключительный финалис, завершающий кафу – F4, соответственно, финалис завершающий. В финалисах представленного наигрыша происходит ритмизация концевых лонг ровной пульсацией восьмыми нотами одноголосно, а также интервально в квинту (Пример 3).

Считаем необходимым уточнить, что концевая лонга – это не есть весь финалис, а только его часть, подобно тому, как и тело человека не есть сам человек. Чаще всего финалис – это остановка, завершающая какое-либо построение: полустрофа, строфа или наигрыш целиком. Но остановка эта может включать различные лонги. Бывает лонга в пределах одного такта, не нарушающая метро-ритмику строфы. Бывает лонга, которая длится больше нормативного времени.

Пример 3. *Кафа Шукаевой Кати*



Виды лонг в адыгских танцевальных наигрышах (зафаках и кафах)

Народная инструментальная музыка теснейшим образом связана с искусством танца. Доминирующая роль танцевальной музыки в адыгской культуре, кроме идеологических причин, была обусловлена высоким художественным результатом, многоплановостью жанровых подвидов и форм, огромным числом образцов каждого из них, а также наличием устойчивых структурных моделей, позволяющих создавать новые образцы и таким образом продолжать на новом уровне культурную традицию. Эти выводы сложились на основе сорокалетнего изучения танцевальной традиции адыгов и подкрепляются современной практикой, когда

на адыгский манер под зафак стали переделываться не только адыгские мелодии, но и популярные западные мелодии, например, небезызвестная «Ламбада», песня Р. Паулса «Миллион алых роз» и др.

Если в танцевальных наигрышах финалисы могли появляться в тот момент, когда танцоры останавливали танец и возвращались на свои места внутри танцевального круга, то в музыке для слушания существенную роль играли время исполнения наигрыша и условия выступления гармониста. Как правило, в публичных выступлениях был установлен определенный порядок. Вначале исполнялись 2-3 мелодии зафаков, затем зыгатлят и несколько мелодий для уджей. В конце необходимо было сыграть наигрыш под названием «Исламей». Такой порядок был «узаконен» на смотрах-конкурсах народных гармонистов в Адыгее, регулярно организовывавшихся Республиканским Домом народного творчества / Центром народной культуры. В других случаях гармонисты могли играть только зафаки или менять порядок чередования разных танцевальных жанров. Однако для демонстрации исполнительского мастерства, техничности и музыкального кругозора требовалось исполнение разных танцевальных жанров, но, чтобы не утомлять слушателя и демонстрировать импровизационные возможности, надо было играть не больше трех – трех с половиной минут. В последние примерно 20 лет гармонисты стали включать в сольное выступление мелодии турецких и сирийских адыгов, демонстрируя знание музыки адыгской диаспоры и популяризируя эту музыку для российских слушателей.

Концевые лонги характерны как для восточно-адыгской кафы, так и для западно-адыгского зафака. При переходе от одного музыкального жанра к другому обязательно исполнялась лонга, смысл которой сводился и к ситуации обдумывания новой ожидаемой мелодии, и к демонстрации технической оснащенности музыканта, владеющего различными способами украшения пролонгированной тоники. В то же время лонга может звучать и в пределах одной мелодии (одного жанра) в конце мелострофы.

В зафаках и кафах используются как начальные, так и концевые лонги. При этом начальная лонга может отсутствовать или быть «скромной», а концевые лонги представляют собой «территорию» фантазии музыканта. Они имеют разные варианты как по темпоральности, так и по фактурному оформлению. Именно поэтому мы начинаем анализ не с начальных, а именно с концевых лонг.

Морфология концевой лонги

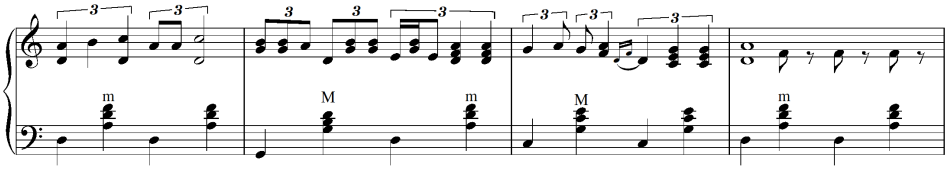
Мелострофа инструментального наигрыша обычно состоит из 4-8 или 12 тактов. Концевая лонга в заключении мелострофы может оформляться долго выдержанным звуком на фоне басового повторяющегося аккорда либо тонической квинтой (также на фоне баса или басового аккорда (Пример 4)).

Пример 4. *Обычная квинтовая концевая лонга*



В редких случаях используется «мерцающая» терция на фоне тонической квинты (Пример 5).

Пример 5. *Кушмэзыкъукий къафэ* (Лигидов, 2022, с. 2)



Фактурными вариантами такой лонги могут выступать октавный унисон с «пульсирующим» квинтовым тоном в качестве «подголоска» (Пример 6).

Пример 6. *Октавная лонга с «пульсирующим» квинтовым тоном*



Или «пульсирующий» квинтовый тон на фоне выдержанной верхней тоники (Пример 7).

Пример 7. *Лонга с «пульсирующим» квинтовым тоном*



При этом мелострофа удлиняется на один или два такта, нарушая привычный инструментальный квадрат или установленный ритмический регламент. В профессиональных танцевальных коллективах в советском прошлом балетмейстеры просили музыкантов урезать концевые лонги, чтобы не нарушать танцевальный квадрат. Так постепенно искажались традиционные мелодии, что весьма раздражало носителей фольклорных традиций. В настоящем балетмейстеры пытаются сохранять целостность мелодий и подстраивают танцевальный рисунок под устоявшийся традиционный музыкальный текст.

«Октавное кольцо» (термин А. Лигидова), которое обрамляет квинту в концевой лонге адыгских наигрышей, создаёт ощущение полноты и завершённости звучания. Октава относится к чистым интервалам, что означает ее акустическую стабильность, с одной стороны, а с другой – в этой октаве символическим образом «конспектируется» весь наигрыш, так как октава, усиленная басовым унисоном, в своем обертоновом звукоряде вбирает все звуки основной мелодии. Как белый цвет в живописи связан со смешением всех других красок, так и октава в музыке является сведением к унисону всех обертонов.

В традиционном исполнительстве на адыгской гармонике можно часто услышать, как чистая октава добавляется к звучащей квинте концевой лонги. Такую лонгу можно назвать «перетекающей» концевой лонгой. Данный прием усиливает звучание исполняемого наигрыша, придает тембральную насыщенность за счет создания новых обертонов.

Ритмизованное заполнение финальной концевой лонги кабардинскими триолями (бзэрэбзэн – играть с переливами (Толковый словарь..., 2011, с. 67)) или западно-адыгскими вариациями создает пульсирующую динамичность мелодии, и во время исполнения подобная моторика демонстрирует технические возможности гармониста (пщынао/пшынауэ). Подытоживая анализ концевых лонг, можно представить все их варианты в виде таблицы (Таблица 1), дифференцирующей лонги западно-адыгской и восточно-адыгской культур.

Таблица 1. *Разновидности лонг в адыгской гармошечной музыке*

Восточно-адыгская кафа	
1	Лонга квинтовая, квартовая (долго звучащий интервал)
2	Лонга квинтовая с «мерцающим» терцовым тоном
3	Лонга «перемещающаяся» – квинта перемещается в октаву
4	Лонга ритмизованная – октава, квинта или кварта исполняются восьмыми длительностями или триолями
5	Лонга «бзэрабзэ» – использование октавы, квинты или кварты в фактуре «кабардинской триоли», состоящей из двух шестнадцатых и восьмой ноты
6	Лонга интервально-аккордовая – ритмизирование квинты, кварты (заполнение) ровными триолями, состоящими из двух двойных нот (либо трезвучия) и третьего одинарного одноголосного звука ноты
Западно-адыгский зафак	
1	Лонга – долгий звук или интервал (кварта, квинта)
2	Лонга квинтовая – интервал квинты или квинта с «мерцающим» терцовым тоном
3	Лонга квинтово-октавная (квинта переходит в октаву)
4	Лонга ритмизованная – октава, кварта или квинта в двух ритмических вариантах: восьмая и две шестнадцатые, две шестнадцатые и восьмая
5	Лонга интервально-аккордово ритмизованная. Исполняется двойными нотами, либо трезвучием
6	Лонга ломаная (квинтовая, квартовая) – чередование восьмых длительностей

Морфология начальной лонги

Начальные лонги не столь разнообразны в сравнении с концевыми. Более того, некоторые наигрыши начинаются сразу с изложения мелодии без всякой начальной лонги. Тем не менее, талантливые музыканты предпочитают начинать наигрыш с лонги, преподносимой в различной фактуре, тем самым привлекая внимание публики и демонстрируя свое умение фантазировать и «раскрашивать» наигрыш различными звуковыми красками.

Нередко октавная концевая лонга связывается с унисонным или октавным началом наигрыша. Таким образом «закольцовывается» и весь наигрыш, и каждая его отдельная мелострофа. Начало и конец становятся едиными. В русской ментальности начало и конец связаны настолько, что это отражено в языке. И. И. Земцовский приводит несколько идиом и примеров из экспедиционных впечатлений, фиксирующих единство начала и конца: «Всякий конец заставляет вернуться, хотя бы мысленно, к началу, всякий конец обладает не только замыкающей, но и размыкающей, высветляющей целое – ретроспективной силой» (2016, с. 246). Попросив народных исполнителей вновь повторить песню сначала, фольклорист услышал уточнение «С конца запевать?». Получалось, что песня имеет два конца. Оказывается, корень «кон» в древнерусском, белорусском, сербском языках означает «начало», отсюда происходят слово «искони» (с начала) и выражения «испокон веков», «из конца в конец», «в конце концов» (Земцовский, 2016, с. 262). Конец включает в себя готовность начала. «…запев и каданс образуют интонационно зеркальное единство, тезис и синтез, исход и итог соотносимы и необходимы друг другу, образуют пульсирующее единство как модель полярности бытия» (Земцовский, 2016, с. 246).

В адыгской инструментальной музыке связь начала и конца также зеркальна. Приведем несколько примеров начальных тактов танцевального жанра зафак из сборника Кима Тлицерука (Играет Ким Тлецерук, 2004). Как видим, начальная лонга, выполняющая функцию зачина, выходит за пределы одного такта и плавно перетекает в тему наигрыша (Примеры 8 и 9).

Если октавный тон вступительной лонги звучит одноголосно с «пульсирующей» квинтой, в этом случае тема начинается именно с него, как например в старинной кабардинской кафе «Пасэрей къафэ» (Ранняя-старинная кафа) (Пример 10).

Пример 8. *Зафак № 14* (Адыгэ къашъохэр, 1987, с. 50)



Пример 9. *Зафак № 6* (Адыгэ къашъохэр, 1987, с. 34)



Пример 10. *Расшифровка А. Лигидова с записи М. А. Маметова «Пасэрей къафэ»*



Встречаются также кабардинские кафы, тема которых начинается с пульсирующего квинтого тона начальной лонги, например кафы «Согъэджэгу», «Къафэжь» (Примеры 11 и 12).

Пример 11. *«Согъэджэгу»*



Пример 12. *«Къафэжь»*



Интересно и показательно формировалась мелодия адыгского «Исламея». Благодаря английским звукоинженерам мы имеем возможность сравнивать знаменитый адыгский наигрыш, записанный на виниловый диск и выпущенный фирмой «Граммофон» в 1911 году, с последующими записями 30-х, 80-х годов XX века и записью Кима Тлецерука 2004 года. Если в исполнении Магомета Хагауджа (1911) танцевальная мелодия начиналась сразу с нисходящего звена секвенции, то в исполнении Паго Бельмехова (1932) появляется начальная лонга (Музыкальный фольклор адыгов..., 1997, с. 195), а у Кима Тлецерука (1987) она превращается в лонгу-фанфару, которую освоили практически все адыгские гармонисты. Без этой лонги-фанфары наигрыш «Исламей» в современной исполнительской практике не исполняется (Соколова, 2011). Отсутствие начальной лонги в фонозаписи 1911 года может быть связано с представлением европейцев о «ненужности» начального тона, который они «срезали» во время создания пластинки. Однако, на наш взгляд, более правдоподобная версия связана с тем, что гармоника в тот период только-только входила в адыгский праздничный мир, да и сама мелодия могла появиться недавно в качестве танцевального наигрыша и ее «детский» вид постепенно «взрослел», обретая привычные для адыгского этнослуха очертания (Пример 13). При этом, если учесть отношение к началу и концу в славянских культурах как «закольцованному единству», то следует, вероятно, говорить об определенной фольклорной универсалии, которая, по крайней мере, видна у таких неблизких друг другу народов, как русские, белорусы, сербы и адыги.

Начальные лонги обладают метафизическими свойствами, так как выполняют функцию источника или перворождения мелодии. В ней «обдумывается» импровизация гармониста, концентрируется сила, вытекающая из гармошечных мехов, способных усиливать звучание этой «первоноты». Поэтому «вступительные лонги» по продолжительности могут достигать от одного до четырех и более тактов (Пример 14).

Самая простая начальная лонга выглядит как целая нота или половинная. Однако встречается немало вариантов, совмещающих целую ноту, на фоне которой звучит группа четвертных.

В кабардинских наигрышах используются «фигурные лонги», т. е. лонги, «расцвеченные» восьмыми длительностями или триолями (Пример 15).

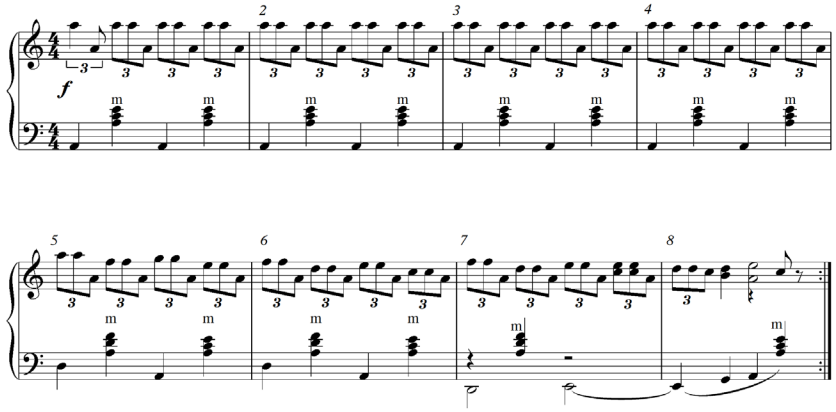
Пример 13. *«Исламей». Обработка К. Тлицерука*



Пример 14. *«Кабардинский зафак» обр. К. Тлицерука*



Пример 15. *«Кафа А. Кодзева». Обработка А. Лигидова*



Функционально **начальные лонги** бывают двух типов. Чаще всего они выполняют функцию вступления, либо небольшого зачина наигрыша. Лонга содержит информацию о темпе, формирует интригу, накапливает энергию, имитирует разбег, вводит в характер и образ танца. Ко второму типу начальных лонг нужно отнести музыку для слушания. Ей также присущи практически те же черты, что и танцевальному зачину, но в данном случае никто не танцует, и эта музыка больше погружает слушателя во внутренний мир музыки, эмоционально задает тон в ожидании чего-то красивого или динамичного. У кабардинцев есть кафы, под которые не танцуют, их просто слушают. В основном это мелодии старинных танцев «къафэжь». Подобные мелодии больше обладают философским содержанием. В них также присутствует эмоциональной семиотический подтекст. Некоторые старинные кафы эмоционально сдержаны, слушая их, человек погружается в философские размышления, воспоминания. Такие пьесы с менее развитой тематической горизонталью, но фактурно орнаментированные, завораживают богатой мелизматикой, вибрациями, сосредотачивают внимание на звуках, их тембрах и переливах (бзэрабзэ). Тема проявляет себя через скрытое двухголосие.

Начальные лонги обладают важными импровизационными характеристиками. Вначале задается стандарт, который содержит в себе информацию о теме и темпоритме. Музыкант-импровизатор слушает это «пустое» вступление и погружается в легкий транс. Затем он синхронизирует свой пульс с пульсом ритмических фигураций вступления и в его голове начинают рождаться контуры новой мелодии или варианты ее вариационного исполнения на основе экспозиционного материала.

Связующая лонга обычно появляется в конце первой мелострофы. Она ставит некоторую точку, заставляя слушателя вернуться мысленно к началу, чтобы зафиксировать основную мысль наигрыша. После этого наступает, как правило, повтор первой мелострофы. Если начальный зачин – это просто один долго длящийся звук-лонга, пусть и фактурно изложенный, то связующий и заключительный финалисы вытекают из характерного адыгского кадансового оборота.

Считаем важным сказать о стиле исполнения лонг. Все лонги – начальные-вступительные, связующие и финальные – должны исполняться динамично на крещендо, т. е. постепенно усиливая звук в рамках основной динамики. Усиление звука должно быть в рамках общей динамики и характера наигрыша. Это обязательное условие, которое способствует цельности исполнения наигрыша. Такая манера игры на пшынэ не дает нарушить целостность композиции. Если гармонист, а это порой бывает слышно у недостаточно музыкально опытных или одаренных студентов колледжа или института, не ведет как следует звук начальной или концевой лонги финалиса наигрыша, то его исполнение воспринимается как бесхарактерное, неинтересное, оно эмоционально «не цепляет» и не ведет за собой слушателя. Форма кафы, исполненная таким образом, рушится, сыплется.

Заключение

Как видим, концевые лонги, во-первых, доминируют над начальными, во-вторых, маркируют адыгские инструментальные наигрыши, в-третьих, вписываются в культурные особенности адыгского этноса, и, в-четвертых, в некоторой степени адыгские концевые лонги характеризуют общечеловеческие культурные универсалии, связанные с важностью окончаний художественных объектов.

По первому пункту доказательства находятся в тексте статьи. Число вариантов концевых лонг значительно больше, их варианты разнообразнее. По второму пункту важно напомнить о песенной основе многих мелодий зафаков и связи инструментальных наигрышей с особенностями адыгского языка. По третьему пункту обращаем внимание на то, что в адыгской культуре окончание чего-либо празднуется торжественнее, чем начало этого действия. К примеру, встреча отслужившего молодого парня в армии важнее проводов; окончание школы важнее поступления в 1-й класс; празднование 60-летия важнее празднования предшествующих юбилеев (напомним, что у многих кавказских народов и тюрков цифра 60 дословно переводится как «три раза по двадцать»).

Установлено, что начальная и заключительная лонги (продленные устойчивые тонические звуки) имеют сходство и различие. Сходство заключено в опоре на длительный тонический звук, «расцвеченный» мерцающим квинтовым тоном, продлением музыкального времени, не соразмеренным с последующей или предыдущей ритмической пульсацией. Различие проявляется в некоторой «облегченности» начала, представленном, как правило, одним или двумя звуками (тоникой и квинтой либо только тоникой). Концевая лонга, напротив, выглядит более «утяжеленно». Она нередко включает унисонное многоголосие и даже полнозвучные трезвучия.

Что касается окончания/обрамления различных художественных объектов, нельзя не напомнить о музыкальных кодах и кодеттах, расширяющих рамки произведений, выполняющих различные функции внутри каждого определенного стиля. Напомним также о барочных нотах, завершающихся различного рода виньетками, внутри которых сокрыты определенные знаки и символы. Длительное время любое живописное полотно было немыслимо без красивой рамки, включенной в содержание картины. Порой рамка могла по объему превышать саму картину.

Перспективы дальнейшего исследования. Тема концевых и начальных лонг вписывается в общекультурные универсалии, и в этом смысле она может рассматриваться на материале любой другой этнокультуры, обогащая гуманитарную науку новыми историями и фактами, вскрывая закономерности конструирования инструментальных наигрышей других народов Северного Кавказа. Кроме того, в педагогической работе понимание конструктивных особенностей адыгских наигрышей будет способствовать их быстрому выучиванию и формированию импровизационных навыков. В этом направлении необходимо создание учебно-методических разработок и различных упражнений-тренажеров, позволяющих осваивать финалисы адыгских традиционных наигрышей.

Материалы исследования | Research materials

1. Адыгэ къашъохэр = Адыгейские танцевальные мелодии / обработка и составление К. Х. Тлецерука. Майкоп: Адыг. кн. изд-во, 1987.
2. Играет Клим Тлецерук: обработки адыгейских танцевальных мелодий / сост. А. Н. Соколова. Майкоп: Качество, 2004.
3. Музыкальный фольклор адыгов в записях Г. М. Концевича / сост., гл. ред. и авт. предисл. Ш. С. Шу; муз. ред. и авт. вступ. ст. В. Г. Захарченко; муз. ред. З. М. Налоев. Майкоп: Адыгея, 1997.
4. Толковый словарь адыгейского языка: в 3 т. Майкоп: Полиграф – ЮГ, 2011. Т. 1.
5. Ударения в адыгейском языке // Студопедия. https://studopedia.ru/12_14648_udarenie-v-adigeyskom-yazike.html

Источники | References

1. Земцовский И. И. О началах и концах, или песня как исполнительский процесс (Памяти М. А. Василевича и Ф. А. Рубцова) // Русский фольклор: материалы и исследования. СПб.: Art-Xpress, 2016. Т. XXXV.
2. Лигидов А. Адыгская инструментальная музыка. Нальчик: Изд-во А. Бекулова «Принт Центр», 2018. Ч. I.
3. Лигидов А. Адыгская инструментальная музыка. Нальчик: Изд-во А. Бекулова «Принт Центр», 2020. Ч. II.
4. Лигидов А. Инструментальная музыка народов Кавказа. Нальчик: Изд-во А. Бекулова «Принт Центр», 2022. Ч. II.
5. Налоев З. М. Этюды истории по культуре адыгов. Нальчик: Эльбрус, 2009.
6. Соколова А. Н. Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. Майкоп: Качество, 2004.
7. Соколова А. Н. Адыгский «Исламей» в историческом аспекте: к вопросу эволюции инструментального мелоса // Отечественная этномузыкология: история науки, методы исследования, перспективы развития: материалы международной научной конференции, Санкт-Петербург, 30 сентября – 3 октября 2010 г. СПб.: Университетский образовательный округ Санкт-Петербурга и Ленинградской области, 2011. Т. 2.

8. Соколова А. Н. К вопросу взаимодействия интонационных комплексов в западно-адыгских наигрышах на гармонике и шычепщыне (смычковом хордофоне) // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». 2009. Вып. 3.
9. Caplin William E. Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. N. Y., 1998.

Информация об авторах | Author information

RU

Лигидов Али Хазреталиевич[1], доц
Соколова Алла Николаевна[2], д. иск., проф.
[1] Северокавказский государственный институт искусств, г. Нальчик
[2] Адыгейский государственный университет, г. Майкоп

EN

Ali Hazretalievich Ligidov[1]
Alla Nikolaevna Sokolova[2], Dr
[1] North Caucasus State Institute of Arts, Nalchik
[2] Adyghe State University, Maikop

[1] *ali-lig@mail.ru,* [2] *professorsokolova@mail.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 29.06.2026; опубликовано online (published online): 24.07.2026.

Ключевые слова (keywords): адыгская гармоника; пщынэ; начальные и концевые лонги; адыгская инструментальная музыка; Adyghe accordion; pshchyne; initial and final longs; Adyghe instrumental music.