

И. М. ЖОРДАНИЯ



Грузинское
традиционное
МНОГОГОЛОСИЕ
в международном
контексте
МНОГОГОЛОСНЫХ культур



ТБИССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ЛАБОРАТОРИЯ ПО ИССЛЕДОВАНИЮ КУЛЬТУР СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ



И.М.Жрданиа

ГРУЗИНСКОЕ ТРАДИЦИОННОЕ МНОГОГОЛОСИЕ В МЕЖДУНАРОДНОМ
КОНТЕКСТЕ МНОГОГОЛОСНЫХ КУЛЬТУР
(К ВОПРОСУ ГЕНЕЗИСА МНОГОГОЛОСИЯ)

Издательство Тбилисского университета
ТБИССИ 1989

85.317(27)

78.087.62/.67(479.22)

к 81

1. შიშველი მუსიკა
2. შიშველი მუსიკა

საქართველოს
საბჭოთაო
მუსიკის
ინსტიტუტი

В монографии с привлечением обширного фактического материала рассмотрены основные вопросы теории грузинской народной многоголосной музыки, а также проблема происхождения многоголосия и его распространения в мировом масштабе.

В свете данных палеоантропологии, палеоневрология, генетики, нейрологии, лингвистики рассматривается проблема социальных предпосылок становления феномена народного многоголосия в первобытном обществе и аргументируется необходимость включения данных о многоголосии в круг изучения вопросов этногенеза, расогенеза, антропогенеза, происхождения языка.

Книга предназначена для этномузыковедов, фольклористов, этнографов, историков, антропологов, лингвистов.

Редактор: Г.Г.Торадзе

Рецензенты: Г.Г.Сихарулидзе,
О.Л.Чиджавадзе

684.81

© Издательство Тбилисского университета, 1989

к 496500000
608(06)-89

ISBN 5-511-00063-8



ПРЕДИСЛОВИЕ



Изучение многоголосия устной традиции является одной из актуальных и поистине глобальных научных задач современного мирового музыковедения. Если еще в начале нашего века многоголосие считалось "изобретением" средневековых европейских монахов, то дальнейшее научное изучение отдельных регионов мира и накопление достоверных фонографических записей с полной очевидностью доказали, что этот интереснейший музыкальный феномен свойственен многим архаичным культурам мира, в которых полностью исключается влияние средневековой европейской музыки. Именно после выявления многих мощных очагов народного многоголосия был поставлен вопрос о генетической взаимосвязи между архаичным и средневековым профессиональным традициями многоголосного пения (см., напр., Schneider, 1934-35; Collaer, 1960). Признавая хронологический приоритет традиции народного многоголосия, часть музыковедов все-таки не видела генетической преемственности между народной и профессиональной традициями многоголосного пения (см., напр., Bezze-ler, 1950). Взаимоотношения народного и профессионального многоголосия - один из аспектов исследования этого важного музыкального феномена. Другие, не менее важные вопросы связаны с проблемами генезиса многоголосного народного пения и его распространения в огромных регионах мира. Случайно ли то, что традиция многоголосного пения, встречающаяся у определенных народов, отсутствует у их соседей? Можно ли объяснить типологическое сходство между некоторыми многоголосными культурами, отдаленными друг от друга

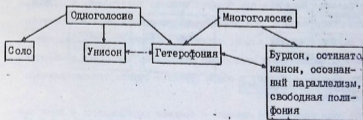
на многие тысячи километров? Если здесь же добавить, что нередко возникает споры относительно того, ЧТО именно считать многоголосием и КАК классифицировать многие переходные ступени между многоголосием и одноголосием, то перед нами встанут некоторые ОСНОВНЫЕ проблемы, возникающие перед исследователями этого загадочного явления за несколько последних десятилетий.

Несмотря на важность накопленных в сфере народного многоголосия проблем, к сожалению, в мировом музыковедении не так уж часто обращаются к ним. Единственная публикация, обобщившая весь накопленный к этому периоду материал, — двухтомная работа известного немецкого музыковеда Мариуса Шнайдера "История многоголосия" (Schneider, 1934-35) до сих пор остается уникальной. Если же учесть, что М.Шнайдеру не были известны многие важные многоголосные культуры (напр., прибалтийских народов, мордвы, коми, многих кавказских и балканских народов, айнов, горных вьетнамцев и др.), что он исходил из принятой в буржуазной науке теории "культурных кругов" (что привело его к весьма спорной гипотезе о среднеазиатской прародине народного многоголосия) и в своих суждениях обошел молчанием такой интересный феномен, как сильное многоголосие (т.н. "горловое пение"), а также многое другое, то становится очевидной необходимость нового научного осмысления типов и ареала многоголосия. Актуально выдвигание важнейших проблем происхождения и весьма своеобразного распространения многоголосия на Земле в свете современных научных достижений, как в области самой музыкальной фольклористики (или, как называют ее во многих зарубежных странах, — этномузыкологии), так и в смежных гуманитарных и точных науках.

Данная работа не претендует на полный охват перечисленных выше проблем. Однако всесторонний анализ истоков высокоразвитого

грузинского многоголосного пения, естественно, обусловил необходимость коснуться в той или иной мере фактически всех важнейших вопросов этой области, от выявления типологически близких грузинскому многоголосных культур до проблем генезиса самого многоголосия и его неравномерного распространения на Земле.

Один из вопросов, касающихся изучения народного многоголосия, следует обсудить с самого же начала - ЧТО именно считать многоголосием и какие основные типы можно выделить в нем хотя бы схематично. Здесь есть и очевидные, и спорные факты. Никто, разумеется, не станет оспаривать принадлежность к многоголосным культурам таких музыкальных традиций, как грузинская, албанская, многие африканские и океанские, или безусловную принадлежность к одноголосным музыкальным культурам традиций обширных районов Восточной Азии и обоих американских континентов. Но здесь же выделяется "переходная зона" - так называемый "унисонно-гетерофонный" тип, который квалифицируют то как многоголосие, то как одноголосие, хотя чаще - как переходную форму между одноголосием и многоголосием. Соотношение этих разных форм музыкальной фактуры можно представить графически:



"Яблоко раздора" в данной схеме - гетерофонное многоголосие -

может быть представлено и более дифференцированно, ибо те музыкальные культуры, в которых гетерофонные расщепления голосов возникают крайне редко (не забудем, что и "унисонное одноголосие" в музыке устной традиции понятие относительное), весьма отличаются от музыкальных культур, в которых имеются свои внутренние закономерности, ТРЕБУЮЩИЕ нарушения однозвучий. Видимо, в этой связи целесообразно выделить хотя бы две подгруппы: унисонно-гетерофонную (с незначительными отклонениями) и гетерофонно-унисонную (с определенными четкими закономерностями отклонений). Разумеется, в данном случае невозможно провести четкую грань между ними, ибо различие здесь основывается НЕ НА КАЧЕСТВЕННЫХ, а НА КОЛИЧЕСТВЕННЫХ критериях, поэтому попытка "втиснуть" те или иные культуры (не говоря о разных вариантах песен) в одну или другую группу окажется фактически насильем над материалом. В то же время, очевидная близость разных унисонно-гетерофонных (и гетерофонно-унисонных) культур к сферам как одноголосия, так и многоголосия вынуждает нас применить данное деление в виде рабочего.

Что касается сферы многоголосия, то, исходя из самой музыкальной практики многоголосных культур, а также из соображений Б.В. Асафьева, различающего унисонно-гетерофонный тип многоголосия и тип с четкой дифференциацией голосовых функций, думаем, можно также условно выделить два больших пласта: гетерофонию и функциональное многоголосие. Все виды бесспорно принадлежащих к многоголосию фактур (бурдон, канон, остинато, комплексно-параллельное движение с осознанными голосовыми функциями, свободная полифония), соответственно, попадают в общую группу - группу функционального многоголосия.

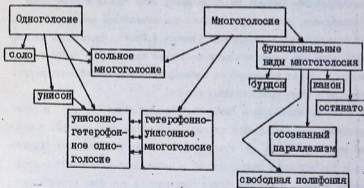
Еще одно уникальное явление - сольсе многоголосие - представляет собой своеобразное переходное звено между одно- и многоголо-



снем. Как традиция сольного, неколлективного музицирования, оно требует отнесения к одноголосной традиции, но сама звучащая фактура (функциональное, чаще бурдонное двухголосие) свидетельствует о близости к многоголосной традиции. Другими словами, сольное двухголосие занимает двойное положение: как феномен социальный (что нестыжимо от музыки устной традиции) – это одноголосие, но как феномен эстетический – это фактически полноправное функциональное многоголосие.

Своеобразие этого типа музицирования будет целесообразно рассмотреть в заключительном разделе работы, в связи с другими типами многоголосия и областями ее распространения.

Графическое соотношение сфер одноголосия и многоголосия условно можно представлять следующим образом:



Невозможность отразить в одной схеме все многообразие переходных форм мировой народной музыкальной практики очевидно, ибо гетерофонные элементы можно найти фактически во всех видах груп-

пового пения (как группового одноголосия, так и собственно многоголосия). В то же время, следует принципиально различать гетерофонное расслоение одного из голосов в фактуре функционального многоголосия (обычно в басу) и собственно гетерофонное многоголосие. Данная схема представлена с тем, чтобы, с одной стороны, показать сложность разграничения сфер одно- и многоголосия, и, с другой стороны, очертить приблизительно, какие фактуры будут фигурировать в работе в качестве функционально многоголосных.

Хорошо известное положение о том, что гетерофония - своеобразная форма перехода от одноголосия к многоголосию, и в гетерофонном многоголосии берут истоки все основные формы многоголосия (БСЭ, т.ХVI, с.364), целесообразно рассмотреть в связи с генезисом феномена многоголосия.

Особый и важнейший вопрос - это признание многоголосия и одноголосия как принципиально различных сфер МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ. Необоснованно сводить различия между ними только к фактурному своеобразию, ибо за этим кроется принципиальной значимости вопросы "этнического звукоидеала" (термин Ф.Бозе), ориентация на вертикальное или горизонтальное осознание музыкальной ткани и другие вопросы, тесно увязанные со своеобразием этнической психологии, истоками и даже происхождения народа.

Что касается плана настоящего исследования, то оно, в соответствии с поставленными целями, состоит из двух частей, в какой-то мере отражающих две составные части самого названия: "Грузинское традиционное многоголосие" - составляет содержание первой части работы, в которой будут рассмотрены основные структурные и фактурные особенности богатейшей грузинской народной многоголосной песни, а "... в международном контексте многоголосных культур" - это содержание второй части работы, в которой на осно-

ве сравнительного анализа известных на сегодняшний день многоголосных культур мира и современных данных смежных гуманитарных и точных наук (теоретического музыковедения, истории, лингвистики, археологии, психологии, антропологии, нейрологии и т.д.), будет представлена попытка объяснить происхождение феномена народного многоголосного пения, его своеобразного географического и этнического распределения на карте мира и показана важность всестороннего изучения этой сферы в вопросах истории мировой музыкальной культуры, а также этногенеза, расогенеза и антропогенеза.

ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ГРУЗИНСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ
МНОГОГОЛОСНОЙ МУЗЫКИ

В В Е Д Е Н И Е

(Предварительная характеристика региональных стилей
грузинского народно-песенного многоголосия)

Вокальное многоголосие характерно для ВСЕХ региональных стилей грузинской народно-песенной культуры. В соответствии с принятым делением на музыкальные диалекты приведем и охарактеризуем вкратце основные закономерности многоголосия в разных этногеографических районах Грузии.



1. Абхазская АССР. Свообразие многоголосных форм в Абхазии будет целесообразно рассмотреть во второй части работы, совместно с северокавказскими очагами народного многоголосия; хотя, можно тут же отметить безусловную близость форм многоголосия Абхазии и всей Грузии.

2. Мегрелия. Характерна развитая трехголосная полифоническая фактура. Весьма часто встречается и бурдон. С одной стороны, оче-

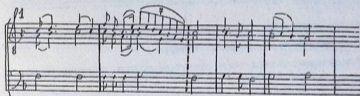


видны типологические параллели мегрельского народного многоголосия с многоголосием других равнинных регионов Западной Грузии (Гурия, Имеретия, Абхазия), и, с другой стороны, столь же очевидны непосредственные связи со сванским (также отчасти рачинским) многоголосными формами, сохранившими архаичные черты.

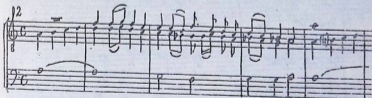
О многих чертах многоголосной традиции пения, представляющих общегрузинские закономерности, будет сказано сразу же после обзора региональных многоголосных стилей, что избавит нас от нужды каждый раз их перечислять.

Приведем несколько фрагментов из разных мегрельских народных песен (при этом здесь, как и далее, необходимо иметь в виду, что современная нотная запись дает далеко не полное представление о принципиально нетемперированной музыкальной системе):

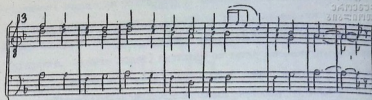
"Си коул бата" ("Куда уходишь, Бата"; лирическая).



"Чела" (кликча быка; аробная)

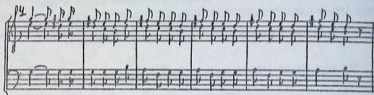


"Сясатура" (колыбельная)



Иной мир в трудовых песнях с преобладанием динамического начала.

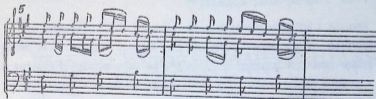
"Одоиа" (трудовая артельная)



Многие мегрельские многоголосные песни исполняются под аккомпанемент шилкового инструмента чонгура .

В хороводных песнях часто встречаем пример остинатного многоголосия.

"Харира"



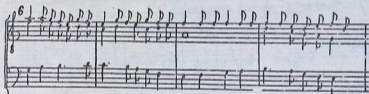
В самых общих чертах мегрельская народная многоголосная куль-

тура основывается как на полифонических принципах голосоведения, так и на применении бурдона. Встречаются также остигнательный и комплексно-параллельный принципы голосоведения. Здесь же можно отметить, что мегрелы говорят на мегрельском, диалекте занского языка, входящего в картвельскую семью языков.

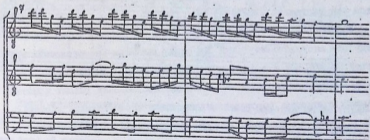
3. Гурия. Здесь мы встречаем наиболее развитое полифоническое трех- и четырехголосие. Тип контрастной (многотемной) полифония является настолько характерным для гурийской многоголосной песни, что долгое время в музыковедении вообще не обращали внимания на существование здесь других принципов голосоведения: бурдона, остигнато, комплексно-параллельного движения.

Несколько характерных примеров.

"Цамокрули" (застольная бытовая)



"Хасанбегура" (историческая; по социальной функции - застольная)



"Черный дрозд" (охотничья застольная)

"Батонебо" (букв. "Господа"; врачевальная песня)

"Надური" (трудовая артельная)

Так же, как и в Мегрелии, в Гурии для аккомпанемента применяется уже названный чонгури .

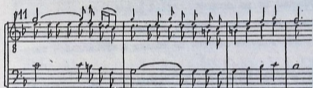
Разумеется, тщетно пытаться в столь лаконичной форме представить все многообразие одной из самых развитых многоголосных традиций Грузии. Но и в представленных фрагментах видны сложнейшие вертикальные соотношения голосов, сосуществование разных композиционных принципов голосоведения иногда в одном только "вертикальном срезе" (в последнем фрагменте, например, друг на друга на-



слаиваются: чистый бурдон "шемхмобари", речитативный бурдон "ткма", остинато "кримачули" и свободное движение басового голоса "бани"). По приведенным фрагментам можно только в самых общих чертах судить о богатстве гурийской многоголосной традиции и о сосуществовании в ней разных принципов голосоведения (контрастная полифония, бурдон, остинато, параллельные движения).

4. Аджарская АССР. Аджарцы - принявшая мусульманство часть населения Западной Грузии - по многоголосным традициям очень близки к своим соседям - гурийцам. И здесь мы встречаем развитое трех- и четырехголосие, хотя по виртуозности отдельных голосов образцы аджарского многоголосия уступает гурийским:

"Хасанбегура"



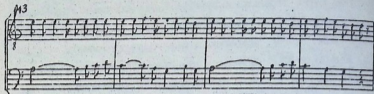
Особо важная часть аджарского музыкального фольклора - упоминавшиеся уже четырехголосные артельные "Надура":



Здесь же необходимо отметить, что в самой Аджарии можно выделить два подрегиона: (1) равнинная Аджария, находящаяся в непосредственной близости к гурийским музыкальным традициям, и (2) гор-

ная Аджария, сохраняющая гораздо менее развитые формы многоголосия (обычно - двухголосия).

"Хасанбегура" (горноаджарский вариант)

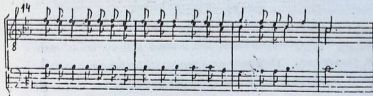


5. Сванетия. Архаичность сванской многоголосной традиции бросается в глаза с первого же прослушивания. Консервацию архаичных форм многоголосия легко объяснить, если учесть экстремальные географические условия этого региона - сваны живут среди самых высоких горных вершин Кавказского хребта, в самых недоступных ущельях. Разумеется, следы изоляции заметны не только в музыкальном творчестве сванов.

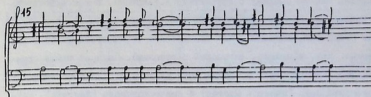
Ведущая форма многоголосия - т.н. "комплексно-параллельный" тип. Часто встречаются бурдонные фрагменты. Кстати, в отличие от всех других регионов Грузии, в Сванетии бытуют исключительно трехголосные песни (фактически нет одно- и двухголосия). Одноголосные колыбельные и причитания встречаются только в женском репертуаре.

Несколько характерных примеров сванского многоголосия:

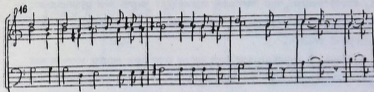
"Лиле" (гимн солнцу, ритуальная)



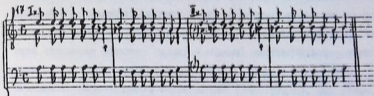
"Квиря" (гимн божеству плодородия, ритуальная)



"Заря" (обрядовая мужская траурная песня)



"Хороводная"



Необходимо отметить, что подавляющее большинство сванских народных песен перерастает в хороводную. Вследствие этого здесь ведущими являются ритуальный и хороводный жанры.

Сравнительно узкообъемная мелодика, координация голосов на квартовые и октавные созвучия, произношение всеми голосами синхронно словесного текста, обилие глоссолалий, величественное, неторопливое развитие - это лишь некоторые стилистические особенности музыкального фольклора этого интереснейшего региона Грузии.

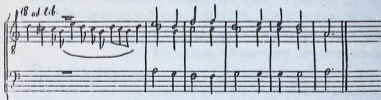




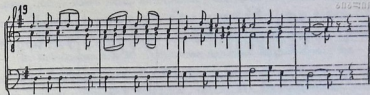
Сваны говорят на сванском языке, входящем в группу т.н. картвельских языков (наряду с грузинским и закарским). В нем чувствуется раннее обособление от древнего грузинского праязыка (как отмечают языковеды, сванский язык находится в таком соотношении с грузинским, как, например, литовский с русским). Следует также отметить довольно осязаемое различие двух диалектов сванского языка: верхнесванского (центр - Местия) и нижнесванского (Лентехи), затронутых общением на родном языке жителей Верхней и Нижней Сванетии. Естественно, что наиболее архаичные черты как музыкального фольклора, так и этнографического комплекса, сохранены среди высокогорных сванов.

6. Рача. В музыкальном фольклоре рачинцев много общего как со сванским (особенно - в Горной Раче), так и с имеретинским и картлийским диалектами. Ведущими здесь предстают обрядовый и хороводный жанры, хотя в некоторых образцах застольных и обрядовых песен (в низменных районах) осязаемо влияние восточногрузинского фольклора (чистый бурдон, сдержанное применение мелизматика, каллансовые и модуляционные формы).

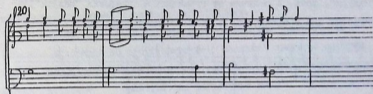
"Осие" (Хороводная; Верхняя Рача)



"Далие" (букв. "выпей"; застольная)



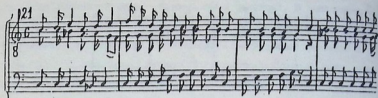
"Алило" (рождественская)



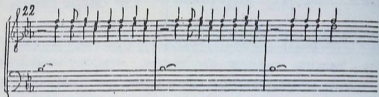
Рачинский музыкальный фольклор в работах основоположников грузинской фольклористики обычно фигурирует как "переходное звено" между восточно- и западногрузинскими музыкальными диалектами. В этом отношении решающим является наличие в рачинской народной музыке разных многоголосных форм: чистого бурдона (Вост. Грузия) и комплексно-параллельного многоголосия (Зап. Грузия). Как своеобразии рачинского музыкального фольклора, обычно отмечается также традиция волинщиков-импровизаторов ("ствари" - волинка, "мэстваре" - волищик).

7. Имеретия. Имеретинский фольклор - типичный образец западно-грузинского (равнинного) музыкального пласта. Ведущая форма многоголосия - полифония, хотя и более "умеренная", чем в Гурии и Абхазии. Особенно известны энергичные имеретинские дорожные песни (походные, песни дружеские и т.д.).

"Песня всадников"

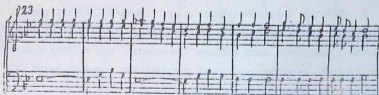


В Имеретии сохранены также прекрасные многоголосные артельные "Надури", хотя, в отличие от гурийских и аджарских "Надури", в Имеретии они трехголосные и чистый бурдон в них ясно выявлен:



Во многих народных песнях имеретинцев заметны следы позднейшего влияния городской многоголосной музыки (идущего от европейской классической музыки и русского романса) - здесь очень часты параллельные терции, не свойственные древнегрузинской песенной традиции:

"Дорожная"



О самой традиции городской многоголосной музыки речь пойдет позже, хотя, можно здесь же отметить, что самые известные грузинские городские песни ("Суляко", "Светлячок" и др.) были созданы в центре Имеретии, в г.Кутаиси (втором по величине городе Грузии).

8. Юго-Осетинская АО. Осетинская народная многоголосная традиция будет рассмотрена во второй части работы, хотя можно отметить заранее, что как и абхазская, осетинская народная музыка обнаруживает явную типологическую (и, видимо, генетическую) связь с грузинской народной музыкой; прежде всего, это сказывается в специфических формах народного многоголосия.

9. Картли. Это самый большой этнографический район Грузии (Тбилиси находится на его территории). Песенная культура картлийцев настолько близка к кахетинской, что обычно, в курсе грузинской народно-песенной культуры они фигурируют вместе. Однако необходимо отметить, что сложные исторические перипетии и демографические изменения последних веков отрицательно подействовали на музыкальную культуру этого главного исторического региона Грузии.

Бурдон здесь безраздельно господствует (особенно - чистый; рецитативный бурдон обычно встречается в плясовых и хороводных песнях).

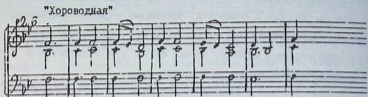
"Застольная"



"Чона" (рождественская)



"Хороводная"



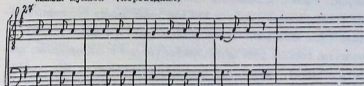
10. Месхетия. В силу своего географического расположения (Месхетия – крайний рубеж Центральной Грузии) этот регион понес самые большие потери, особенно в XIII–XVIII веках, когда продолжительные войны с монголами, турками и персами множество раз опустошали некогда цветущий край. В Месхетия процветала и экономика, и культура в "золотые века" Грузии (XI–XII вв.). Из Месхетия был родом гениальный грузинский поэт и мыслитель XII в. Шота Руставели, создавший "Витязь в тигровой шкуре", здесь была знаменитая школа древнегрузинской чеканки, работ по перегородчатой эмали, здесь переводились шедевры мировой философской мысли, и здесь же существовали замечательные школы древнегрузинской профессиональной музыки (многие известные невменные сборники, еще не расшифрованные, происходят именно из Месхетия). О былых творческих достижениях месхских зодчих наглядно свидетельствуют многие шедевры средневековой архитектуры, находящейся как на территории Месхетия, так и в пограничных с Турцией зонах.

На сегодняшний день Месхетия – единственный район Грузии, где фактически утеряна традиция многоголосного пения. К счастью, благодаря многолетней работе В.Маградзе, удалось записать немногие

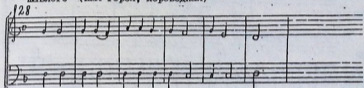
образцы этой, угасающей в наше время, традиции.

Многоголосные образцы, запечатленные в фонозаписях, несут явные черты деградации, хотя они для нас очень ценны, так как только по ним мы можем судить хотя бы о формах многоголосия.

"Мамли мухаса" (хороводная)



"Шавлего" (имя героя; хороводная)



"Застольная"



В. Маградзе проделал большую работу по реконструкции утерянной традиции трехголосного пения, но внешнеправденные фрагменты представлены в нереконструированном, т.е. в том виде, в котором они были записаны в 60-х годах от немногих месхов - долгожителей, помнящих старую традицию многоголосного пения.

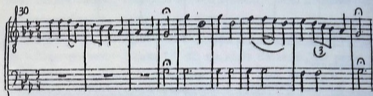
Если судить по представленным фрагментам, в месхской народной песне ведущим был бурдонный тип многоголосия, хотя, в отличие от



"классических бурдонных регионов" -- Картли и Кахети -- здесь бурдон, видимо, гораздо чаще был представлен в речитативном, а не в чистом виде.

II. Хевсуретия. Наличие многоголосия в этом, затерянном в недоступных ущельях Кавказского хребта, этнографическом уголке Грузии, стало очевидно только в 30-40-ых годах нашего столетия. Своеобразный быт хевсуров, тяжелые условия жизни и труда обусловили господство сольных форм музицирования (обычно в сопровождении шипкового пандури). Однако, при коллективном исполнении, здесь сразу же возникают примитивные формы бурдонного (чаще речитативного) двухголосия:

"Перкиса" (хороводная)



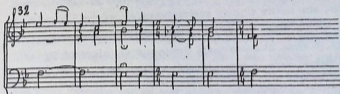
"Хутвабат гатеңдебао" ("Настанет четверг"; застольная эпическая с держания)



Кстати, большинство грузинских фольклористов рассматривает эту последнюю песню, как пример простейшего типа грузинского многоголосия (переход от одноголосия к двухголосию).



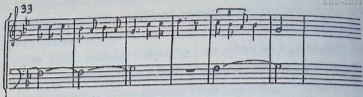
12. Хевы. Этот высокогорный этнографический уголок Грузии, благодаря Военно-Грузинской дороге, уже более двухсот лет связан с равнинными районами Восточной Грузии и с Северным Кавказом. Контакты отразились и на музыкальной культуре мохенцев. Здесь бытуют песни, распространенные в Карли и Кахети (обычно бытовые и лирические). Видимо, и "чисто" мохевские песни носят следы культурного общения с регионами высокоразвитой традиция многоголосного пения. Такова, например, трехголосная застольная "Смури":



13. Тшветия. Своеобразие тшинского музыкального фольклора не раз отмечалось грузинскими фольклористами и музыковедами. При этом, некоторые черты музыкального фольклора этого горного этнографического уголка являются уникальными для всей грузинской народной музыкальной культуры. По справедливому замечанию грузинских этнографов и фольклористов, причины этого кроются в полукочевом образе жизни самих тшин - как правило, мужчины тшинцы проводили большую часть года вне дома и даже вне Грузии (на Северном Кавказе или Азербайджане), вместе с огромными отарами овец. Именно в Тшветии записана единственная, бытующая по сей день песня, исполняющаяся чередованием сольного голоса и унисонного хора. Как название песни, так и формы исполнения указывают на негрузинские, по всей вероятности, истоки этой интересной траурной обрядовой песни ("Дала").

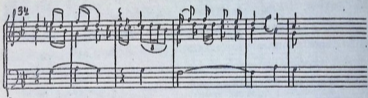
Ведущая форма многоголосия в Тшветии - бурдонное двухголосие.

"Тушин, не ходи в Йовару"



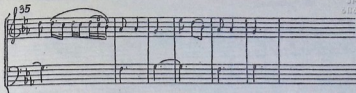
14. Мтиулет. Проведение Военно-Грузинской дороги, о которой уже упоминалось, отразилось и на экономической и культурной жизни Мтиулет, еще одного горного этнографического уголка Восточной Грузии. Многие черты роднят мохевский и мтиульский музыкальные традиции. И здесь записана часть репертуара из равнинной Грузии, и здесь бытуют двух- и трехголосные бурдонные песни.

"Ломисура" (обрядовая)



15. Пшав. В грузинской этнографии и фольклористике давно утвердилась триада - Туш-Пшав-Хевсуретия. Для подобного объединения есть весомые причины и по музыкальному фольклору. И если в Хевсуретии самые экстремальные географические условия отражены в их музыкальном языке, то Тушетия и Пшав, являясь зоной постепенного смягчения климатических условий и географической среды, в свою очередь, тоже отразили это в своих музыкальных традициях. В Пшави ведущая форма музицирования - бурдонное двухголосие.

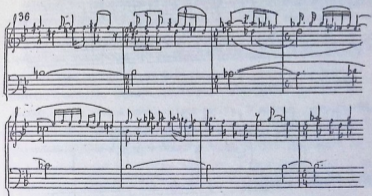
"Джварис цинаса" ("Перед крестом"; обрядовая)



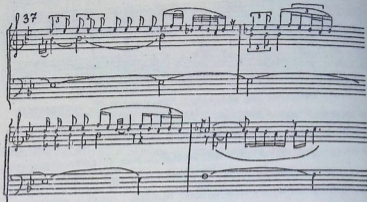
Особо колоритен так называемый "шавский лад", состоящий из причудливого сплетения ладов дорийского и фригийского наклонений.

16. Кахетия. Этот обширный регион (по площади он уступает только Картли) заслуженно славится замечательными традициями развитого трехголосного бурдонного пения. Песни этого края характеризуют богато орнаментированная мелизматикой мелодика, сложные модуляционные сдвиги, четкая архитекtonика "протяжных" застольных песен. Бурдон здесь господствует во всех жанрах - от обрядовых и хороводных до застольных и лирических.

"Чакруло" (застольная)

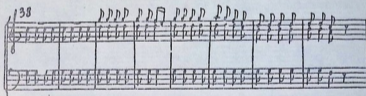


"Грцзели кахури мравалкамери" ("Протяжная кахетинская многолетя", застольная)

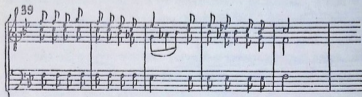


В плясовых, хороводных и трудовых песнях бурдон обычно рецитативный:

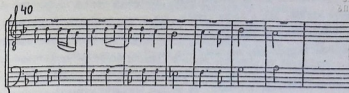
"Цангала да гогона" (плясовая)



"Перхули" ("Хороводная")

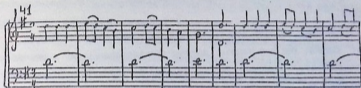


"Калоспирули" ("Гуминовая")



В Кахетии, как и во всей Восточной Грузии, встречаются и бурдонные двухголосные песни, в которых, как правило, на фоне бурдонного баса антифонно чередуются два сольных голоса.

"Дидеба" (женская ритуальная)



Автор счел необходимым включить в данную работу краткого обзора многоголосных типов разных регионов Грузии, ввиду наличия не богатой пока литературы по этому вопросу на русском языке. Представленные примеры далеко не полностью отражают все богатство и разнообразие многоголосных форм грузинской музыкальной культуры, однако, они могут служить ориентиром в последующих разделах как первой, так и второй части данной работы. О ладонных своеобразиях, специфической аккордике, модуляционных формах, функциональных взаимоотношениях и других важных закономерностях грузинской народной многоголосной песни будет идти речь в дальнейшем. Однако, завершая этот краткий обзор, необходимо в нескольких словах сказать и о некоторых важных, общих закономерностях исполнительской тра-

дница грузинских многоголосных песен.

Во-первых, многоголосное пение распространено в Грузии как среди мужчин, так и среди женщин. При этом, по народной традиции, мужчины и женщины поют раздельно (этот принцип в последнее время частично нарушается, особенно - в семейных ансамблях). Женские многоголосные песни, имеющие безусловно большую научную и художественную ценность, все-таки, во многом уступают мужской традиции многоголосного пения (ВСЕ приведенные выше примеры, кроме последнего - образцы мужского многоголосия). Своеобразия грузинского женского многоголосия будут частично отмечены и далее, но необходимо здесь же отметить, что по формам многоголосия они не отличаются от мужской традиции хорового пения (чаще всего встречается бурдон).

Во-вторых, во всех этнографических регионах, во всех жанрах, как у мужчин, так и у женщин, ведущие мелодические линии в многоголосной фактуре (обычно, верхние голоса) поются индивидуальными исполнителями. Все остальные исполнители, независимо от их количества, поют бас. В последнее время, по инициативе руководителей ансамблей, эта важная традиция нередко нарушается, что влечет за собой постепенную утрату столь необходимого для музыки устной традиции явления свободной импровизационности.

В-третьих, основной формой грузинского многоголосия является трехголосие. Как уже отмечалось, в некоторых (горных) районах, в основном (а иногда и только), поются двухголосные песни, а в Гурии и Абхазии встречаются и блестящие примеры четырехголосия, но, все-таки, без сомнения, трехголосные песни составляют подавляющее большинство всего грузинского музыкального фольклора.

В-четвертых, во всех этнографических уголках бросается в глаза обилие островучалих, секундно-кварто-квинто-септальных созвучий. На



эти интервалы происходит координация голосов по вертикали.

В-пятых, основной тип мелодики - нисходящий. В горных регионах это выражается в прямолинейном опускании с самой верхней ступени звукоряда на самый низкий, в более развитых же диалектах спуск "завуалирован", а в некоторых образцах поров и невозможно ее обнаружить "невооруженным глазом".

Разумеется, представленная характеристика региональных стилей грузинского народного многоголосия далеко не полная и носит только предварительный характер. Она призвана служить общим ориентиром в дальнейшем изложении, в котором своеобразия грузинского народного многоголосного стиля получат более основательную характеристику по некоторым важнейшим признакам.

Здесь же следует оговорить одно немаловажное обстоятельство: разумеется, при экспонировании лучших форм национальной культуры следовало бы начинать с исторического очерка - в данном случае, с приведения исторических источников о грузинской музыке и грузинском многоголосии, но в связи с тем, что по глубокому убеждению автора, к истокам грузинского многоголосия невозможно подходить основываясь лишь на грузинские музыкальные материалы, что именно путем сравнительного анализа грузинского и других многоголосных культур становится возможным воссоздание подлинной картины становления грузинского многоголосия, будет целесообразно вопрос об истоках и путях зарождения грузинского многоголосия рассмотреть на широком меэтническом фоне, в самом конце данной работы.

Г Л А В А I

СТРУКТУРНЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ



Важнейшие структурные закономерности, составляющие основу грузинской народной традиции многоголосного пения, можно сгруппировать следующим образом: принцип развития музыкальной мысли, лад, аккордика, кадансы, вопросы гармонической функциональности.

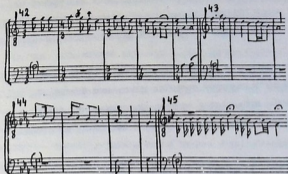
х х

х

Во время рассмотрения внутренней структуры грузинской народной многоголосной песни, в любом аспекте и в каждом конкретном случае следует учитывать **ОСНОВНОЙ ПРИНЦИП РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ МЫСЛИ**, или основной принцип музыкального мышления грузинского народа, выражающийся как в многоголосии, так и в одnogолосии. Принцип заключается в том, что первоосновой, толчком развития, во всех компонентах является **ДИНАМИЧЕСКОЕ, АКТИВНОЕ**, с функциональной точки зрения, **НЕУСТОЙЧИВОЕ** начало. Таким образом, развитие музыкальной мысли здесь происходит по формуле: **НЕУСТОЙЧИВОЕ** → **УСТОЙЧИВОЕ**. Везде, во всех конкретных случаях, мы имеем поток музыкальной мысли от неустойчивого элемента к устойчивому (о природе этого последнего подробнее скажем позже). Эта общая закономерность (точнее, основополагающий фактор целой системы закономерностей) выражается во всех компонентах народно-песенной культуры: в мелодике, аккордике, функциональных взаимоотношениях, композиционных принципах.

В мелодике данный принцип выражается в стремлении начать мелодическую линию с неустойчивой, наиболее динамической ступени

звукоряда:



В приведенных фрагментах мелодическая линия развивается с септимами, секстами, квинтами, квартами. О распространенности этого явления говорилось выше. В этом важном факте, без сомнения, дело имеем с выражением глубинных закономерностей музыкального мышления. При этом подобного типа рисунок развития мелодической линии встречаем во всех песенных жанрах*.

На важность исходного неустойчивого, динамического начала указывает еще одна многозначительная деталь - в хевсурских песнях, в некоторых сольных образцах которых еще не полностью даже сформирован лад, иногда единственной четкой (звучностью) ступенью является именно начало, толчок, а вся дальнейшая мелодия представляет собой глиссандированную декламацию. Здесь еще не найден последний, окончательный опорный тон, и, естественно,

* Хорошо известно, что подобная нисходящая мелодика характерна и для многих других культур (начиная с древней Греции, где лады строили в нисходящей последовательности, и до многих народно-песенных культур, например, стран Балканского полуострова).

единственной опорой в этих случаях является первый, наиболее динамичный мелодический звук (соответствующий в хевсурской мелодике септимеру лада). Видимо, оформление устойчивого ладового центра далеко не первая стадия в грузинской народно-песенной культуре.

Как видим, приоритет формулы "неустойчивое → устойчивое" в мелодике грузинских народных песен не вызывает сомнения. Не менее яркая картина предстает в области аккордики. Как правило, первые же аккорды (обычно трехголосные) – это самые изощренные диссонансы:

Все фрагменты – начало хорового звучания песен (все без исключения – после запева одним из солистов). Здесь представлены квартквинтаккорд (самый распространенный аккорд во всем музыкальном фольклоре Грузии), септотаккорд, октонаккорд, секстсептаккорд, квартквинтотаккорд. Примеров подобного начала песен – подавляющее большинство (около 80%), что свидетельствует о неслучайном характере этого явления. Как видим, формула "неустойчи-

вое → устойчивое" в сфере аккордики выражается конкретно в расстановке аккордов нетерцового и терцового строев. Именно благодаря этому грузинскую народную песню легко распознать с первого же аккорда.

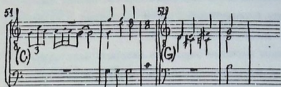
Острое, динамичное звучание первых же аккордов безусловно связано непосредственной причинной связью с подобным же своеобразием грузинской мелодики, о котором только что шла речь. В этом и выражается известная связь горизонтального и вертикального начал в многоголосной фактуре. Анализировать их в отрыве друг от друга — значит утратить самое важное в народно-песенной многоголосной культуре (разумеется, не только в грузинской).

Вопрос гармонической функциональности будет подробно рассмотрены ниже, но в связи с разбираемой формулой развития музыкальной мысли ("неустойчивое → устойчивое") здесь можно отметить ведущее значение динамического (неустойчивого) начала и в сфере гармонической функциональности. Даже в известных восточногрузинских застольных песнях, с их фундаментальной бурдонной основой, явно чувствуется динамический характер самого бурдонного центра! Насколько бы не было велико звучание этой протяжной оси, постоянно чувствуется необходимость ее разрешения*. Поэтому по всей Грузии универсален закон: при окончании музыкальной мысли, при обретении устоя, обязательно происходит сдвиг бурдонного устоя.

Закономерность развития музыкальной мысли сказывается даже в современных, городских многоголосных песнях.

В этих популярных городских песнях (приведены только первые, начальные такты) хороевое звучание начинается не на I ступени, а

* Неустойчивость бурдонного центра отмечал и Г.З.Чхиквадзе, предлагая обозначать его VII ступенью (из неоднократных выступлений Г.З.Чхиквадзе).



на У, на доминантовой (редко – на субдоминантовой) ступени, а только после этого происходит переход в тонику. Как видим, здесь отсутствуют многие характерные закономерности народной песни (аккордика, своеобразие национальной гармонической функциональности); в то же время, сохранены важнейшие из них: многоголосное (трехголосное) изложение и приоритет динамического, неустойчивого начала.

К различным аспектам проявления этого важнейшего принципа музыкального мышления грузинской народно-песенной культуры мы еще раз вернемся в дальнейшем.

х х
х

Из богатого ладового "арсенала" грузинской народно-песенной культуры здесь пойдет речь только о некоторых актуальных для современного грузинского музыковедения вопросах. Заметим, что конкретные ладовые образования рассмотрены в работах Аславишвили (1960, 1964), Гулисешвили (1956, 1958, 1968, 1970, 1970а, 1971, 1971а, 1975), М.Борджания (1959, 1971, 1971а, 1971б, 1972, 1972а, 1973, 1975, 1979), Чохонелдзе (1971, 1972а, 1973, 1983), Жгенти (1979), Гоготшвили (1983), Зумбадзе (1983). В этих работах выявлены характерные для грузинских народных песен лады (по системе

Глареана): миксолидийский, эолийский, дорийский, фригийский* наиболее часто встречающиеся лады в Восточной Грузии; в Западной Грузии к ним добавляется ионийский. Редко, но все-таки встречается также локрийский (М.Жордания, 1975) и лидийский (Гулиашвили, 1971а) лады. О своеобразном швакском ладе было сказано выше. Немаловажен и пентатонический строй ладового фундамента архаичных пластов грузинской народной песни (особо распространенный в горных регионах). В некоторых образцах он сохранен в чистом виде (в виде нисходящей мелодической волны), хотя его следы можно встретить и в более развитых песенных формах (М.Жордания, 1959, 1971б, 1971в, 1972а, 1972б, 1972в, 1973а). Отмечалось также наличие ладов неоктавного строения: ладов квартовой диатоники в Восточной Грузии (Зумбадзе, 1983) и ладов квинтовой диатоники в Западной Грузии - большей частью в Гурия (Гоготашвили, 1983). Здесь же можно заметить, что в восточногрузинских застольных песнях мы встречаем интереснейшее ладовое образование, при котором выше центрального устоя действуют законы ладов квартовой диатоники, а ниже центрального устоя проступают закономерности ладов квинтовой диатоники.

В связи с ладами неоктавного строения необходимо отметить, что вопрос об октавном или неоктавном строении грузинских народных ладов является одним из самых актуальных и принципиальных в современном грузинском музыковедении.

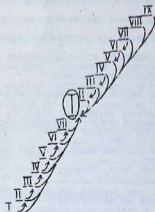
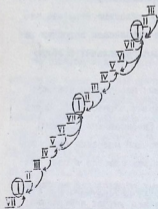
Исходя из самого музыкального материала, необходимо признать НЕОКТАВНУЮ природу грузинских народных ладовых образований. Здесь безраздельно господствует **МОНОЦЕНТРАЛЬНАЯ** (неоктавная) система, когда центром ладовых функциональных притяжений является регистрово определенный звук. Например, если песня развивается в соль мик-

* Разумеется, при разборе грузинских ладовых образований необходимо помнить об их **НЕТЕМЛЕЙРОВАННОЙ ПРИРОДЕ**. Конкретно - II, III, VI и VII ступени в подавляющем большинстве случаев звучат нейтрально, а в некоторых одноголосных напевах колеблются и IV-V ступени.

солдидийском ладу, то ее центром будет только соль малой октавы. Это - принципиальной важности положение. Соответственно, если в европейской мажоро-минорной классической системе тоникой (центром) будет, независимо от регистра, любая соль, и везде седьмая ступень разрешится в нее, то в моноцентральной системе ладовая инерция, например, фа будет полностью зависеть от ее соотношения с центром лада - соль малой октавы. Поэтому, если фа малой октавы разрешается путем восходящего секундового хода, то для фа первой октавы "путь к разрешению" - это нисходящее движение на септиму. Аналогичным же образом, ля малой и первой октав разрешается нисходящим движением на: (а) секунду и (б) нону. Точно так же соль первой октавы тяготеет на октаву вниз, к единственному центру ладовой системы. Разумеется, нельзя идентифицировать одинаковые по названию, но находящиеся в разных сторонах от центра ладовой системы (например ре малой и первой октав) ступени звукоряда. Это явление можно четко выразить графически, при этом, сопоставляя октавную (европейскую мажоро-минорную) и неоктавную структуры:

Октавные лады

Неоктавные лады



Вспомним здесь слова Б.В.Асафьева: "Обыкновенное утверждение элементарной теории, что октава - тот же звук через семь ступеней, на восьмью, утверждение наивное. Ибо это звук уже нового интонационного качества" (Асафьев, 1971, с.219-220). Не забудем и о том, что Асафьев подразумевает европейскую, октавную по своей природе, мажоро-минорную систему. В народной же музыке, где, как правило, моноцентральность (неоктавность) выражена довольно отчетливо, неучитывание этого фактора может привести к явно механическим заключениям.

Даже тогда, когда в грузинской народной песне амбитус мелодики не выходит из октавной рамы (более того, когда с ним полностью совпадает), нет никаких оснований говорить об октавной природе представленного ладового образования, ибо октавность - это не внешняя, количественная черта, а целый комплекс важнейших внутренних закономерностей.

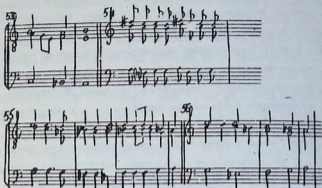
Таким образом, автор в данном вопросе полностью солидарен с положениями Е.Чохонелидзе (1983), В.Гогстхишвили (1983), Н.Зумбадзе (1983) (ср. И.Жордания, 1982б, 1983, 1983б).

Неоктавная (моноцентральная) природа ладовых образований закономерно находит полное отражение не только в мелодике, но и в сфере гармонической функциональности, аккордики, кадансов и модуляций. Еще раз отметим, что теснейшая связь горизонтального и вертикального начал - основа основ грузинской народно-многоголосной системы.

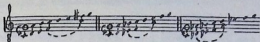
Именно эта теснейшая связь горизонтального и вертикального начал помогает объяснить одно интереснейшее явление в ладовой структуре грузинской народной многоголосной песни.

Во многих образцах грузинского народно-песенного творчества мы встречаем разные варианты (высокий и низкий) одних и тех же

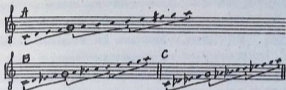
ступеней, но находящихся в разных отношениях с ладотональным центром:



Данное явление логично вытекает из самой природы внутренних закономерностей грузинской моноцентральной системы - здесь налицо не полиладовость, или перечень, а естественное "претворение в жизнь" моноцентральной мысли. Во всех приведенных фрагментах мы имеем дело не с разными вариантами одних и тех же ступеней, а с разными ступенями. Разумеется, только лишь моноцентральной не объяснить причину появления тех или иных, конкретных низких ступеней в неоктавных ладах; во время многоголосного изложения музыкальной мысли, начинает действовать еще один мощнейший ладообразующий фактор - координация голосов по терциям на чистые интервалы - кварты и, особенно, квинты. Именно квинтовая координация "понуждает" появление в вышеприведенных фрагментах низких VII, VI или V ступеней. Таким образом, зная первые четыре ступени звукоряда (точнее - вторую, третью и четвертую ступени), с полной достоверностью можно предугадать звукоряд ниже центра системы:

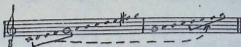


Разумеется, из нижнего пентахорда далеко не всегда реализуются все ступени (чаще используются 2-3 звука). При полной же реализации (чаще - в развитых полифонических песнях Гурии и Аджарии) всех нижних ступеней звукоряда получается интереснейшая структура ладов квинтовой диатоники (Гоготшвили, 1983). Полученные ладовые структуры В.Гоготшвили обозначает как гипомиксолидийско-ионийский (А), гипосолиийско-дорийский (В) и гиполокрийско-фригийский (С):



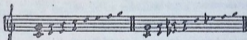
Наличие типоформ здесь безусловно, и поэтому суждения В.Гоготшвили вполне обоснованны. Однако, кроме тяжеловесности самих названий, само упоминание двух ладовых обозначений может привести к известной неясности. Во-первых, данная ладовая структура может быть истолкована как соединение, синтез двух ладов, в то время, как их необходимо рассматривать как единое целое. Кроме этого, нет необходимости упоминать о том, что, например, ионийская структура сопряжена с миксолидийской, ибо любое другое сопряжение просто исключено (точно так же дорийский лад вызывает эолийскую гипоприставку, а фригийский - локрийскую). Более того, само упоминание о миксолидийском, эолийском и локрийском названиях, видимо, не совсем оправданно в подобных случаях, так как формально

оно связано с октавным перенесением первого верхнего тетракорда на октаву вниз (или нижнего тетракорда - вверх):



Кроме этого, как уже отмечалось, в реальном звучании часто реализуются не все ступени гипопентахордового звукоряда, что тоже создает неудобства при подобном подходе.

В связи со всем этим, автор, соглашаясь принципиально с положением о наличии ладов квинтовой диатоники с В. Гоготияшвили, считает целесообразным отмечение ладовые структуры называть координированными ГИПОЛАДАМИ; конкретно - приведенные выше ладовые структуры можно, таким образом, обозначить, как координированный гиподорийский, координированный гиподорийский и координированный гипофригийский лады. Из других распространенных ладов миксолидийский и эолийский по своей структуре не требуют появления отличных от основного звукоряда ступеней, хотя наличие в них гипоформ безусловно.



Кроме этого, само определение "координированные лады" уже указывает на первопричину появления этих своеобразных ладов - влияние вертикали на горизонталь с помощью гармонической (квинтовой) координации, - что тоже немаловажно. Таким образом, вертикаль, проходящая от горизонтального (мелодического) начала, в дальнейшем, при развитии, начинает, в свою очередь, действовать и на мелодическое (горизонтальное) начало. В связи с этим, грузин-

ские народные лады автор считает МЕЛОДИКО-ГАРМОНИЧЕСКИМИ, тем самым подчеркивая неразрывную связь между этими явлениями как в музыкальной культуре в целом, так и конкретно в сфере ладовых образований.

х х
х

Вопрос о своеобразиях грузинской народной аккордики был впервые затронут Д.Аракишвили. В частности, довольно значительное место он отвел квартквинаккорду, справедливо считая его квинтэссенцией национального гармонического стиля. Для грузинского народного пения, - как пишет Д.Аракишвили, - это "сама природа" (Аракишвили, 1925).

Самый большой вклад в изучение грузинской народной аккордики внес проф. Ш.Асланишвили. В книге "Гармония народных хоровых песен Картли и Кахети" он большое внимание уделяет этому вопросу. Ш.Асланишвили разделяет всю грузинскую народную аккордику на две большие сферы: (1) аккорды терцового склада и (2) аккорды нетерцового склада. В первую группу попадают трезвучия, квартсектаккорды, сектаккорды (хотя эти последние встречаются крайне редко, не составляя даже 0,01%), септаккорды и нонаккорды. При трехголосном изложении в септаккордах опускается терцовый, а в нонаккордах - терцовый и квинтовый звуки. Вообще, отсутствие терцового звука очень характерно для грузинской аккордики. В грузинской музыкальной фольклористике не раз высказывалось мнение о том, что некоторые аккорды, квалифицируемые проф. Ш.Асланишвили как аккорды терцового склада, таковыми не являются (напр., квартсектаккорд, именной в основе интервал кварты. О возможности обращения аккордов см. ниже).

Особенности национального гармонического стиля особо ярко ощущаются в аккордах нетерцового строения. Это - квартквинтаккорд, квартсептаккорд, септоттаккорд, секундквинтаккорд, секундквартаккорд, квинтноаккорд, октноаккорд, секстсептаккорд (двух видов - большой и малый; касается обоих составляющих аккорда интервалов). Здесь нет необходимости приводить конкретные случаи использования перечисленных аккордов с богатейшей вариантисткой их развития и разрешения (о том, что ими часто даже начинаются песни, уже упоминалось), ибо они обстоятельно охарактеризованы в работах Ш.Асланишвили (1950) и И.Кгента (1983). Можно только заметить, что гораздо сложнее аккордовый состав западногрузинских народных песен. Три последние из перечисленных аккордов мы встречаем только здесь, да и другие аккорды представлены в западногрузинском музыкальном фольклоре более обширно. Если здесь не учесть, что свободное полифоническое голосоведение создает еще более сложные дополнительные диссонантные звучания, то картина станет полнее. В Гурии и Абхазии, как уже отмечалось, встречаются и четырехголосные песни, что, естественно, создает и целый ряд четырехголосных аккордов. Мы не склонны к чрезмерному увлечению изучением аккордовых, вертикальных "точек", хотя можно отметить и то, что часто в четырехголосных песнях высокий, специфический голос "кримантулы" своеобразными рудами вносит в гармоническую вертикаль не одну, а сразу три ступени (скрытое многоголосие подлирования хорошо известно):



Таким образом, в этом сложнейшем фрагменте в гармоническую вертикаль условно вплетены элементы шестиголосного аккорда (I-4-5-6-8-I²), в котором первые три звука звучат постоянно, а 4-6 звуки колорируют в пассажах "краманчули".

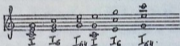
В данном разделе работы, посвященном грузинской народной аккордике, целесообразно рассмотреть еще один актуальный для современного грузинского музыковедения вопрос - вопрос о наличии обращений аккордов.

В середине нашего века, когда Ш.Асланияшвили создавал "Гармонию народных хоровых песен Картли и Кахети", вопрос о принципиальном отличии целой системы закономерностей музыкального языка и мышления между народным (в данном случае - грузинским) и европейским профессиональными музыкальными культурами не стоял еще так остро, поэтому в работе Ш.Асланияшвили многие элементы грузинской музыкальной системы объяснены с помощью европейской мажор-минорной, классической концепции.

Например, квартсептаккорд (с-f-v) и септотаккорд (с-v-c^I) при центре С в указанной книге квалифицированы как аккорды четвертой ступени (оба - как задержания IV₆₄. При этом второй из них - с опущенной примой). Совершенно очевидно, что при подобном подходе происходит полное нивелирование своеобразий важнейших элементов народного стиля мышления. Поэтому даже в "Хрестоматии по грузинской гармонии" (Бегети, 1979а), созданной в основном по материалам названной книги Ш.Асланияшвили, уже отсутствует ссылка на принадлежность этих аккордов к IV ступени.

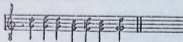
Но, разумеется, дело не в подобных деталях (хотя порой очень важных!). Необходимо, как уже говорилось, рассмотреть хотя бы вкратце вообще возможность наличия аккордовых обращений в грузинской народной музыке.

Исходной точкой в обсуждении этого вопроса служат, разумеется, основа всех горизонтальных и вертикальных закономерностей взаимоотношения ступеней ладовой системы. Признавая моноцентральность ладовой структуры, мы автоматически перечеркиваем любые возможности существования аккордовых обращений. Ведь сами обращения аккордов — это детище европейской классической мажоро-минорной, **ОКТАВНОЙ** по своей природе, музыкальной системы. Именно в октавной ладовой структуре, в которой от регистра звука не зависит ее ладовая природа (до везде первая ступень в до мажоре, ре — вторая и т.д.), возможен перенос одних и тех же звуков в различные расположения так, чтобы не терялась функциональная окраска всего аккордового комплекса:



Что касается моноцентральной музыкальной системы, то здесь подобное перемещение звуков в пространстве при сохранении функциональной окраски просто невозможно, так как: (а) в аккордовый комплекс при перемещении входит звук совершенно иной функциональной окраски и (б) меняется сама опора аккорда, ее фундамент (особенно при бурдонном типе многоголосия), значит — и функциональная природа всего звукового комплекса.

Таким образом, например, музыкальную фразу



следовало бы записать как I₄₅; 46, 35, УП_{35,46,35}, I₁₅, а не как I₄₅, IV₆₄, I, УП, E₆₄, УП, I.

Надо оговорить и то, что **ВСЕ** цифровые обозначения, как здесь,

так и далее, весьма условны.

х х

х

По традиции курса грузинской гармонии, сразу же вслед за аккордикой следовало бы рассмотреть кадансовые формы, но прежде необходимо проанализировать своеобразия грузинской народной ГАРМОНИЧЕСКОЙ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ.

По сей день, отдавая дань традиции, при разборе своеобразий грузинского народного гармонического языка, музыковеды пользуются основными категориями европейской мажоро-минорной системы: тоника, субдоминанта, доминанта. И хотя иногда специально оговаривается условность применения этой известной триады европейской мажоро-минорной системы в отношении грузинской народной музыкальной системы (Игенти, 1983; И.Жордания, 1982, 1983), конкретно можно назвать только одну работу (Габисония, 1985), в которой принята попытка заманить европейскую триаду более непосредственно отражающими природу грузинской народной музыкальной системы понятиями. Вопрос очень принципиальный и настоятельно требует трактовки с современных позиций.

По каким же соображениям могут "не подходить" термины европейской триады? Будет естественно начать анализ с термина "тоника".

Аксиоматическая истина: под понятием "тоника" подразумевается два важных момента: (1) она господствующая, главная; центр системы и (2) она устойчива.

Именно на этом уровне возникает непреодолимая трудность применения этого термина-понятия в грузинской музыкальной системе, ибо здесь функция господствующая, центральная, динамична, неустой-

чива по своей природе, тогда как устойчивая функция не ^{главная,}

Более конкретно. Даже протяжные бурдонные песни, с их известной тоникальностью (имеется в виду бурдон), в Грузии отмечены одним важнейшим своеобразием: бурдон здесь динамичен, активен, и, соответственно, неустойчив – постоянно требует разрешения. Его неустойчивость чувствуется на протяжении всего звучания, как бы долго он не держался. Все развитие музыкальной формы, логика движения верхних голосов настоятельно требуют при завершении музыкальной мысли его перемены. Именно поэтому нет ни одной грузинской народной песни, более того, ни одного варьянта (!), когда песня кончалась бы на том же выдержанном бурдонном тоне без перемещения^ж. Картлийская "Песня плотозвиков" на протяжении всего ее длительного звучания (долгий дуэт двух солистов) основывается на одном бурдонном звуке, но даже здесь чувствуется внутреннее напряжение, неустойчивая функциональная природа этого звука, и, как и следовало ожидать, лишь в самом конце песни происходит "освобождение" – перемещается бурдон и песня кончается.

Таким образом, пользование термином "тоника" применительно к грузинской народной музыкальной системе неоправданно, ибо здесь она лишена одного из основных своих свойств – устойчивости. Думая, целесообразно основную функцию, несущую всю музыкально-выразительную нагрузку, назвать ЦЕНТРАЛЬНОЙ. Тот факт, что центральной оказывается функция по своей сути неустойчивая, указывает на

^ж Единственная альтернатива при окончании музыкальной мысли – это НЕДОПОБРЕМЕННО СДВИГ перед финальной функцией на ЕЩЕ БОЛЕЕ НЕУСТОЙЧИВУЮ ступень (чаще на УП ст.). Таким образом, если после долго звучащей бурдонной оси, в конце музыкальной мысли происходит сдвиг на УП (реже на П) ступень с последующим возвращением в центр системы, то этот последний уже воспринимается, как сравнительно устойчивая ступень (по сравнению с УП ступенью), на которую уже может завершиться музыкальная мысль. Если же подобного сдвига нет, то центростремительная сила вынуждает переместиться самой бурдонной опоре на новую высоту для обретения устойчивости.



НЕУСТОЙЧИВОЮ, ДИНАМИЧЕСКУЮ ПРИРОДУ ЦЕНТРА СИСТЕМЫ, и, соответс-
твенно, ВСЕЙ СИСТЕМЫ. Это своеобразие касается далеко не только
грузинской народной музыкальной системы (ср., напр.: "...суш-
ность ладотональной системы фламенко составляет не устой-
чивость, а постоянное напряжение ладового центра, и, соответс-
твенно, неустойчивость центра системы". Пинчуков, 1985, с.50).

Может "тонику" обозначить последнюю, устойчивую функцию,
появляющуюся в конце музыкальных построений? Но и здесь мы сталкиваемся с несколькими принципиальными противоречиями.

Во-первых, нелогично применять понятие "тоника" к функции,
выполняющей явно второстепенную, не основную роль; функция, ко-
торая не определяет наклонение лада и не является центром систе-
мы.

Во-вторых, еще Асланишвили отмечал, что последняя, кадансо-
вая, устойчивая ступень может находиться на разных расстояниях
от центрального устоя. Даже идентичные музыкальные фразы могут
завершаться на разных ступенях:



В этих музыкальных фразах центром системы, разумеется, является соль, а не ля (А) или си (В).

В связи с этим, будет логично функцию, завершающую развитие музыкальной мысли, обозначить термином "финальная функция". Финальная функция, естественно, не имеет установленного места в иерархической структуре гармонической функциональности и может оказаться на разных ступенях.

Интересно, что соотношение центральной и финальной функций (далее - ЦФ и ФФ) зависит от музыкально-этнографического диалекта и, отчасти, от канра. В восточногрузинских народных песнях они обычно находятся на расстоянии секунды (всегда большой секунды), Сванетия, Мегрелия - терции, а Гурии, Аджарии и в некоторых других диалектах - на расстоянии кварты (иногда и квинты). В карталино-кахетинских песнях куплетной формы (напр. в лирических) ЦФ и ФФ часто совпадают, но это, разумеется, не общая закономерность, из которой можно было бы вывести основополагающие заключения, а всего лишь один из конкретных случаев соотношения ЦФ и ФФ.

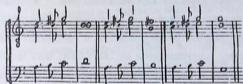
Относительно термина "доминанта", на первый взгляд, кажется, что исходя из неустойчивой природы центра системы и самой системы, в гармоническом языке грузинской народной музыки можно было бы найти ему широкое применение, но и здесь возникают принципиальные несоответствия.

Во-первых, в случае применения термина "доминанта" встал бы вопрос о том, чтобы им обозначить центральную функцию системы, ибо именно она несет в себе наибольший заряд неустойчивости. Это стало бы возможным, если бы сам термин "доминанта" не нес в себе известный элемент антитезы (Т-Д), к центру системы, и если бы значимые доминанты оставались только господствующим и неустойчивым. Но



укоренившаяся многовековая традиция восприятия этого термина нуждается нас отказаться от подобных допущений.

Во-вторых, термин "доминанта" не оправдывает себя даже, в наиболее, казалось бы, благоприятных для этого случаях - при обозначении функции, находящейся непосредственно перед ФФ. Дело в том, что само значение доминанты, как функции господствующей, как известно, заключается в том, что она единственная из всех функций указывает непосредственно на центр системы - на тонику, разрешаясь, соответственно, исключительно одним путем (скачком на кварту вверх). В различиях между европейским и грузинским системами важно не то, что кварто-квинтовые функциональные соотношения в последней заменены секундовыми (хотя, как мы увидим далее, не только секундовыми!), а то, что любая неустойчивая функция в грузинской музыкальной системе имеет несколько равноправных разрешений! Таким образом, даже когда непосредственно чувствуется близость разрешения предпоследней, неустойчивой функции, грузинская народная гармоническая система предлагает несколько вариантов для этого: до появления ФФ всегда существует альтернатива, разрешение которой зависит опять от музыкального диалекта и, отчасти, от жанра.



В этом гармоническом построении приведены различные варианты разрешения одной и той же гармонической функции (аккорда с-е-з). Разумеется, при разрешении действуют законы логики грузинских гар-

монических функциональных соотношений (разрешение функции происходит только на интервалах секунды или кварты), но, все же, уместность термина "доминанта" очевидна и в этом случае.

В этой связи, учитывая характер и природу функции, ее местоположение в едином потоке развития музыкальной мысли, можно было бы предложить термин "предфинальная функция" (ПФ). Этим термином следует обозначать созвучие, непосредственно соединяющее предшествующее изложение музыкальной мысли с кадансовым созвучием. Разумеется, отказываясь и от термина "доминанта", автоматически следует признать нецелесообразность применения и термина "субдоминанта" по отношению к категориям грузинской народной гармонической функциональной системы.

Не отставывая безоговорочно целесообразность применения предложенных здесь (как и далее) терминов, автор, в то же время, считает необходимым отметить принципиальность стоящих за этими терминами важнейших стилизованных черт грузинской народной музыкальной системы.

х х

х

В книге "Гармония народных хоровых песен Картли и Кхети" Ш.С.Асланишвили впервые в грузинском музыковедении выделял главное своеобразие функциональных взаимоотношений в грузинской народной музыкальной системе, основывающееся на СЕКУНДОВЫХ СОПРЯЖЕННЫХ гармонических функциях. В этой же книге он раскрыл и функциональную природу некоторых конкретных ступеней: I ступень - тонака, II и III - доминанта, VI - субдоминанта. Чуть позже, изучив функциональную природу V ступени, Ш.Асланишвили включил ее в доминантовую группу ступеней (Асланишвили, 1954). О нецелесообразности исполь-

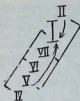
зования в грузинской народной музыкальной системе терминов европейской мажоро-минорной гармонической системы только что говорилось, но тут же следует заметить, что картина основных функциональных соотношений принципиально верна. УП-П-У ступени действительно являются неустойчивыми функциями, и, в отличие от УІ ступени, они непосредственно тяготеют к центру системы.

Дальнейший анализ грузинской народной ладогармонической функциональной системы будет связан как с выяснением функциональной природы других, конкретных ступеней, так и аргументацией **МОНОЦЕНТРАЛЬНОСТИ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ СООТНОШЕНИЙ**.

Совершенно очевидно, что моноцентральность ладовых сопережений является также фундаментом взаимоотношений гармонической функциональности. Вне подобной связи ладового и гармонического начал, неотвратимо имеет место потеря основного системообразующего фактора внутренней логики многоголосной песенной фактуры - непосредственной причинной связи между горизонтальным и вертикальным началами.

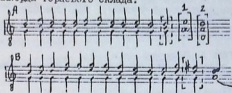
Таким образом, следует принципиально различать ступени одного названия, но находящиеся в различных соотношениях с центром системы (например, ІУ верхняя и ІУ нижняя ступени), ибо в подобных парах мы имеем дело с различными ступенями с различной функциональной природой. Это особенно важно помнить, приступая к анализу ступеней, находящихся не только в непосредственной близости от центра системы (УП, УІ, У ступени, нетрудно понять, находятся ниже, П ступень - выше центральной функции); при "опасности" осуществления механического переноса функций ступеней через октаву, что недопустимо.

Представим уже известную систему функциональных соотношений ступеней графически:



Уже из этой схемы становится очевидной одна важная закономерность, имеющая аналогию (хотя и неполную) в европейской мажорно-минорной системе – РОДСТВО СТУПЕНЕЙ, НАХОДЯЩИХСЯ В ТЕРЦОВЫХ СО-ОТНОШЕНИЯХ². У, УП и II ступени – это один терцовый ряд, и если II ступень в европейской мажорно-минорной системе является носителем уже другой функции, то в Грузии она родственна У и УП ступеням. Разумеется, это естественный результат (а) моноцентральности народной системы и (б) особенности значения вводного тона в европейской гармонической системе. Именно поэтому II ступень в европейской гармонической системе не доминантовая функция (в ней нет вводного тона), а в грузинской системе она функция неустойчивая, тяготеющая, как и УП и У ступени, непосредственно к центру системы.

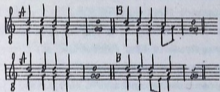
Терцовое родство функций может на первый взгляд показаться несовместимым с обилием нетерцовых аккордов в грузинской народной песне. Но здесь необходимо учитывать одну важную закономерность: при перемене функции, а, особенно, при разрешении ее, универсальны именно аккорды терцового склада:



² О законе терцовой индукции см.: Мазель, 1972.

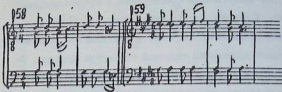
Долгое чередование аккордов нетерцового склада в приведенных фрагментах - это естественное претворение в сфере аккордики известного приоритета динамического, неустойчивого начала всей грузинской народной музыкальной системы; разрешение же, как видим, происходит после достижения терцовой структуры аккорда. Терцовое строение аккордов непосредственно перед разрешением естественно вытекает из мелодического начала - в подобном расположении все звуки созвучия мелодически максимально приближены к "цели". Таким образом, можно сказать, весьма условно, что формула "неустойчивое \rightarrow устойчивое" в данном случае реализуется триадой "диссонанс \rightarrow несовершенный консонанс \rightarrow совершенный консонанс".

На терцовое родство ступеней также указывает еще одна важная характерная особенность грузинской народной многоголосной системы - ТЕРЦОВАЯ ЗАМЕНА ФУНКЦИИ:



В этих примерах в вариантах А и В представлены схожие музыкальные фразы: вариант А более "прост", а в варианте В происходит названная терцовая замена ступеней родственными функциями. Таким образом, функционально близки, как видим, не только УІ, II и У, но и I и VI ступени. Терцовое родство подтверждается еще и тем, что во многих образцах грузинских песен оба возможных варианта иногда звучат одновременно. В этих случаях унисон басового голоса расслаивается и получаем четырехголосный аккорд. Особенно часто это яв-

ление имеет место в сванских песнях:

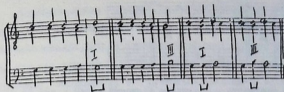


Во время "академического" исполнения грузинской народной песни (не только вторичными, но и многими самостоятельными коллективами, имеющими руководителей) указанное расслоение, как правило, исчезает, уступая место обычно более сложному варианту (условно - это вариант Б).

Самой проблематичной является функциональная природа III ступени, о которой в книге Ш.С.Аслаишвили также не сказано ничего. Коротко упоминает о ней лишь И.Жгенти (1980), включая ее в аккорды доминантовой функции (хотя подтверждение этой мысли не представлено ни в указанной работе, ни в поздних публикациях автора).

Признание доминантовости (или неустойчивости) III ступени сталкивается с принципиальными противоречиями. Во-первых, III ступень никогда не разрешается непосредственно в центральную функцию (в отличие от всех других аккордов неустойчивой функции), и, во-вторых, известная неустойчивость (условно - доминантовость, по Ш.Аслаишвили) II ступени исключает возможность обнаружения той же функциональной природы у ступени, находящейся в непосредственной (секундовой) близости.

Для выяснения функциональной природы III ступени обратимся к возможным вариантам ее использования в разных гармонических контекстах:

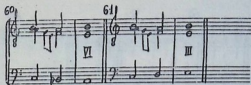


Во всех случаях III ступень как бы заменяет I, центральную функцию: если в первом примере каданс I, II, I заменяется кадансом I, II, III, то в остальных III ступень осуществляет терцовую функциональную замену опять той же I ступени.

Как видим, III ступень обнаруживает самое тесное родство с ЦФ системой. Это не покажется удивительным если учесть, что: 1) она находится в непосредственной близости с неустойчивой (доминантовой) II ступенью, и эта последняя нередко разрешается в нее (вспомним, что разрешение в грузинской гармонической функциональной системе происходит альтернативно - на обеих сторонах, при этом предпочтение отдается секундовым ходам); 2) III ступень находится в одной терцовой цепи с I ступенью (значит, они имеют общие звуки); 3) III ступень обычно заменяет I, ЦФ гармонической системы*. Разумеется, по своему значению III ступень никак не может сравниться с I ступенью; ее функциональная природа выражена очень слабо, особенно по сравнению со своим могучим "родственным" братом. Кстати, в том же положении, в определенном смысле, находится и VI ступень, состоящая в подобном же терцовом родстве с ЦФ. Крайне интересно в этой связи то, что III и VI ступени иногда функционально заменяют

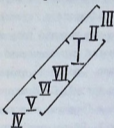
* Заметим, что близость I и III ступеней отмечал и Ш. Асламашвили, обозначая III ступень, как секстакорд первой ступени (Асламашвили, 1950).

друг друга:



Эти два фрагмента - различные варианты одной и той же песни (гурийского ритуального плача). В одной из них ФФ системы является III ступень, в другой же - при аналогичных верхних мелодических линиях - ФФ системы является VI ступень.

Таким образом, можно еще несколько расширить графическое изображение конкретных элементов гармонической системы в грузинском народном музыкальном творчестве:



Для ступеней, находящихся в функционально родственных связях с ЦФ, можно было бы предложить термин РЕЛЯТИВНАЯ ФУНКЦИЯ (исходя из двоякого значения этого термина: "родственное" и "относительное"). Эта функция (имеющая отдаленную аналогию в европейской системе в лице субдоминантового и медиантового функций), как это видно из графического изображения, в известной степени противопоставлена ступеням неустойчивой функции.

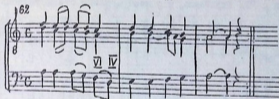
x x

x

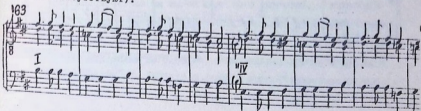


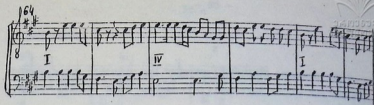
Функциональная природа IV ступени в грузинском музыковедении известна как субдоминантовая (Асланишвили, 1954; Ягенти, 1983). Не возобновляя речь о нецелесообразности употребления этого сугубо европейского термина (из области мажор-минорной гармонической системы), согласимся, что функциональная связь VI и IV ступеней была очень верно подмечена исследователями. Однако необходимо оговорить то, что исходя из особенностей моноцентральной ладогармонической системы, было бы неоправданно в одинаковой степени распространять названную функциональную характеристику на обе IV ступени - находящиеся ниже и выше центра системы. Итак, здесь подразумевается IV ступень, находящаяся НИЖЕ центра системы (^НIV).

^НIV ступень очень часто функционально заменяет VI ступень:

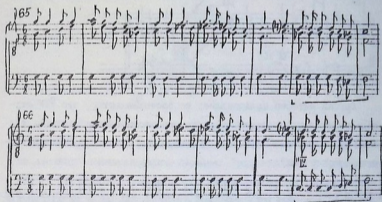


Особый интерес представляет то обстоятельство, что ^НIV ступень в западногрузинских диалектах часто заменяет I ступень системы ЦФ (в восточногрузинском музыкальном фольклоре ^НIV и V ступени отсутствуют):





Это - явление весьма распространенное, особенно в гурийских, аджарских, мегрельских песнях (хотя оно встречается также и в имеретинском и сванском диалектах). Своеобразный гармонический колорит, возникающий при этом - одно из отличительных музыкально-эстетических свойств, присущих народной музыке только Западной Грузии. Отметим здесь же, что иногда руководители народных коллективов злоупотребляют этой гармонической краской, в результате чего, к примеру, в восточногрузинской лирической песне "Девушка" появился вариант с ^{II}IV ступенью, что неоправданно стилистически:



Особенно интересны в данном контексте четырехголосные артельные грудные песни "Надурн" Гурии и Абхазии. В "Надурн" первая

часть (самая пространная) дана в трехголосном изложении, при этом бас - бурдонный (более того, бурдон здесь "чистый", не речитативный).

При возникновении четырехголосия появляется еще один басовый голос. При этом появившийся бас (он мелодически довольно активен) неизменно вступает на $^{\text{H}}\text{IV}$ ступень и его действие фактически вызывает перемещение ЦФ на квинту вниз (хотя прежняя ЦФ, в виде бурдона, продолжает звучать на той же высоте, но уже в середине многоголосной фактуры):

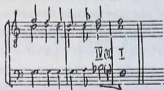
Как видим, $^{\text{H}}\text{IV}$ ступень обладает гораздо большей тональностью, чем VI или III ступени, функциональная природа которых не столь ярко выражена.

В данном случае мы имеем дело не с терцовой, а квинтовой функциональной заменой. Разумеется, терцовые цепи естественно предполагают наличие и квинтовых сопряжений, но то, что с расстоянием эти связи не слабеют, а иногда даже усиливаются (I и $^{\text{H}}\text{IV}$ ступени, как было видно, более близки функционально, чем,

например I и VI, I и III), говорит о высочайшей внутренней логике функциональных взаимоотношений, и, соответственно, всей ладогармонической структуры грузинской народной многоголосной музыкальной системы.

x x
x

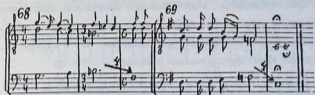
Теперь целесообразно рассмотреть функциональную природу IV ступени, находящейся выше центра функциональной системы. Еще раз повторим, что, исходя из моноцентральности всех ладогармонических системообразующих элементов, механическое перенесение свойств нижней IV ступени на высокую IV ступень было бы научно неоправданно. Достаточен хотя бы беглый взгляд на случаи использования верхней IV ступени (далее - bIV ступень), чтобы убедиться в том, что она своей функциональной природой в корне отличается от nIV ступени - bIV ступень для разрешения в центр системы не требует перехода в V ступень; она никогда не заменяет ни I, ни VI ступени; зато (1) чаще всего непосредственно разрешается в центр системы и (2) обычно заменяет II ступень, неустойчивая функциональная природа которой хорошо известна:



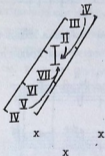
Все это объясняется вполне логично, если учесть, что bIV ступень находится в одной терцовой цепи с VII, II и nV ступенями.

Таким образом, bIV ступень (в отличие от nIV ступени) являет-

ся неустойчивой функцией, непосредственно (или через II ступень) тяготеющей к центру системы. Подобными разрешениями (нисходящий квартный скачок) особенно богат, как и следовало ожидать, западногрузинский песенный фольклор, хотя и в Восточной Грузии в специфическом сложном модулирующем квартвом кадансе главным элементом кадансовой формы является опять тот же нисходящий квартный скачок в басовом голосе:



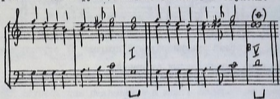
Итак, по своей функциональной природе IV ступень продолжает терцовую цепь неустойчивых ступеней:



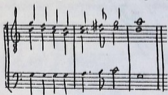
В связи с тем, что при анализе вопросов гармонической функциональности обычно не учитывалась ее моноцентральная природа, вопрос о выяснении функциональной природы высокой V ступени вообще не вставал на повестку дня (как и высокой IV ступени). В то же время, очевидно, что перенесение свойств нижней V ступени на верхнюю ли-



шено оснований. Как и следовало ожидать, высокая У ступень (далее - В^у ступень) никогда не ведет себя как нижняя: она не разрешается в центр системы, и, естественно, не заменяет ни одной ступени неустойчивой терцовой цепи (Н^у, УП, П, В^уУ). Как и соседствующие с ней терцовая и квинтовая ступени (Ш и I ступени), В^у ступень является функцией относительной, т.е. по своей природе она связана с ЦФ. Это наглядно подтверждается следующими наблюдениями: 1) именно В^у ступень (ее прима) очень часто звучит в кадансовой "пустой" квинте, находящейся на I ступени; 2) В^у ступень при кадансировании может функционально заменить I ступень:



Более того, только что приведенная кадансовая формула имеет и третий вариант, в котором слиты оба предыдущих варианта:



Кстати, взаимоотношение I и В^у ступеней иногда трудно даже четко отграничить от подобного же типа взаимоотношений I и Н^у ступеней - и здесь, и там налицо два ладутональных центра, и если из них нижний центр более значителен, то получаем развитие гармонических функций от I до В^у ступени (см. фрагм. А - "Песня всадников"), а если центр приходится на верхний остов, уже получаем



функциональное взаимоотношение в рамках I и ^{II}IV ступеней (см. фрагм. Б - "Кансав Кипиане").

Таким образом, ^{Bu} ступень входит в число относительных функций, и самая близкая ей функциональная аналогия - это ЦФ. Поэтому не случайно, что при разрешении самой важной из неустойчивых ступеней (УП), в последнем созвучии, как правило, могут звучать только три звука: прима (см. вариант разрешения А), прима и квинта (вариант разрешения Б) и нижняя кварта, прима и квинта (вариант разрешения В):

Приведен окончательную графическую схему взаимоотношений функциональной народной функции (см. 3 сноска):



Функциональные взаимоотношения в реальной практике грузинского многоголосного пения не выходят за квинтовую раму от центра системы. В этом, наверное, и находит отражение сложнейшая ладовая структура западногрузинской народно-песенной культуры – ладов квинтовой диатоники (Гоготишвили, 1983) в сфере гармонической функциональности. За квинтовым рубяжом функциональная окраска ступеней тускнеет и теряет выразительность, поэтому целесообразно ограничиться названными выше девятью ступенями.

Очевидно, что в грузинской народно-песенной культуре функциональные взаимоотношения выходят за рамки простых секундовых сопряжений и образуют **ОРИГИНАЛЬНУЮ ГАРМОНИКО-ФУНКЦИОНАЛЬНУЮ СИСТЕМУ** со строгими внутренними закономерностями.

Две большие терцовые цепи ($^{\text{H}}\text{I}\text{У}-\text{VI}-\text{I}-\text{Ш}-\text{V}\text{У}$ и $^{\text{H}}\text{У}-\text{УП}-\text{П}-\text{B}\text{I}\text{У}$) образуют две предельно динамичные в отношении друг друга антагонистические сферы. В их постоянной "борьбе за первенство" и заключается внутренний динамизм всей грузинской музыкальной системы. Не случайно, что между этими двумя "лагерьями" нет промежуточных, нейтральных функций (наподобие европейских медиант, "примиряющих" тоническую сферу с доминантовой и субдоминантовой сферами).

Отметим и то, что во время развития песенной формы (особенно при модульных, осуществляющихся между ЦФ-ями), соответственно,



происходит перемещение всей системы гармонической функциональности на новую тональную высоту.

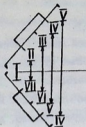
При анализе вопросов гармонической функциональности не следует забывать и о том, что сама центральная функция (и вообще центр системы) в грузинской народной песне динамична, требует разрешения, т.е., если мы обозначаем определенные ступени как неустойчивые, а противостоящую им — как центральную, то это не означает, что эта последняя устойчива! Понятие устойчивости в грузинской музыкальной системе ВСЕГДА ОТНОСИТЕЛЬНО. Даже финальная функция, зазеркальная музыкальное построение или песню в целом, по сути является нереализованной центральной функцией. Именно поэтому появление при кадансировке созвучия на ФФ сразу же влечет за собой завершение музыкальной мысли, ибо любое новое мелодическое построение на ФФ сразу же потребует и его разрешения; даже при обилии бурдонного звучания, ни в одной из песен невозможно встретить столь причинную для нас из концовок фуг И.С.Баха коду на органном пункте завершающего тонального центра. Вследствие этого именно концовка восточногрузинских бурдонных протяжных застольных песен звучит не в соответствии с возвышенным и динамичным развитием всей песенной формы. Разумеется, это непосредственно связано с уже неоднократно упомянутым принципом музыкального мышления грузинского народа (неустойчивое → устойчивое). Если в европейской мажорно-минорной системе разрешение, обращение устойчивости является одним из важнейших стилистических черт, а иногда и индикатором основной идеи, то в грузинской народной музыкальной системе основным, господствующим является динамическое начало, постоянно ощущаемое напряжение, неустойчивость; обретение устойчивости, окончательное разрешение — не цель, не средство выражения идеи, а лишь фатальная необходимость. Во многих случаях песня за-

вернется лишь потому, что она не может бесконечно длиться.

Каким бы не казалось увлекательным изучение отдельных функций, кадансов или аккордов, мы никогда не должны забывать о **ВЕРоятности ПРИРОДЫ САМОГО ФОЛЬКЛОРА** (Земцовский, 1983), всегда должны помнить, что основными категориями ее функционирования является не сумма отдельных твердо установленных элементов системы, а их живое, постоянно изменчивое по своей природе, претворение в быту при конкретных историко-социальных условиях. Вероятностная природа фольклора в грузинской музыкальной системе представлена самым наглядным способом. Если, например, в европейской мажорно-минорной системе понятие "тоника" объединяет в себе и центр, и основу, и начало, и конец мысли, а "доминанта" - противостоящую сферу, сферу напряжения, неустойчивости, то в грузинской народной музыкальной системе центр - это динамизм, неустойчивость; со всех сторон окружен еще более неустойчивыми элементами, и разрешение этой "всеобщей неустойчивости" может произойти чуть ли не в любой точке системы (в зависимости от многих объективных и субъективных факторов), да и вообще разрешение не так уж принципиально важно, гораздо важнее постоянное чувство динамизма и свобода выбора дальнейшего развития.

Постоянный динамизм достигается еще одним своеобразием грузинской гармонической системы: зеркальностью функциональных соотношений. Под этим термином подразумеваются две сферы закономерностей.

1. Зеркально совпадает функциональная природа ступеней, расположенных выше и ниже дилотонального центра:



2. Зеркальность функциональной системы выражается также во взаимоотношениях любых двух ступеней. Конкретно, в европейской мажоро-минорной системе между двумя ладотональными центрами (или даже ступенями) взаимоотношения всегда разные: до для фа, например, - доминанта, а фа для до - субдоминанта. В грузинской же системе до для фа - неустойчивая функция (^{IV} ступень), точно так же, как и фа для до (^{VI} ступень). Нет смысла продолжать сравнения - все функциональные взаимоотношения в грузинской музыкальной системе, в отличие от европейской, зеркальные. Это, разумеется, связано с тем обстоятельством, что секундовые и квартовые соотношения в грузинской гармонической системе всегда сопряжены с контрастными, а терцовые и квинтовые - с родственными функциональными взаимоотношениями.

Зеркальность функциональных взаимоотношений создает особую гибкость гармонического языка грузинских народных песен и является фундаментом свободы и легкости в кадансовых и модуляционных построениях, всегда при этом оставляя возможность альтернативно-го решения вероятностного конкретного продолжения.

Обобщим все содержимое первой главы в нескольких итоговых заключениях, охватывающих важнейшие структурные закономерности грузинской народной традиции многоголосного пения:

1. Основным принцип развития музыкальной мысли в грузинской народной музыке – движение от неустойчивого, динамического элемента к устойчивому. Это – важнейшая стилевая черта всей грузинской народно-песенной традиции, создающая целый комплекс системобразующих факторов. Здесь неустойчивость – категория абсолютная, устойчивость – относительная. Неустойчив и сам центр системы, часто выражающийся бурдоном. Постоянное напряжение – цель системы, разрядка – неизбежная необходимость при окончании музыкальной мысли (или песни в целом);

2. Центральным структурным элементом грузинской народной ладогармонической системы является НЕОКТАВНОСТЬ. Все ладофункциональные тяготения здесь основываются на принципе МОНОЦЕНТРАЛЬНОСТИ.

Употребление термина "монотоничность" считаем нецелесообразным в связи с отсутствием в самой системе категорий тоники.

Из-за моноцентральности всех структурных элементов, автоматически исключается возможность наличия в грузинской музыкальной системе аккордовых обращений;

3. Соответственно, ладовой основой грузинской народной музыкальной культуры является лад неоктавной структуры. Здесь мы встречаем лады квинтсвой и квартовой диатоники. Встречается также своеобразный синтез двух названных ладовых систем: квартовая диатоника господствует выше (появление бемолей наверху), а квинтовая – ниже центра системы (появление бемолей внизу). Закономер-



ности ладов квартовой диатоники никогда не действуют ниже центра системы, что, по-видимому, говорит об их вторичности по сравнению с ладами квинтовой диатоники;

4. Все конкретные элементы как горизонтальной, так и вертикальной начал здесь теснейшим образом взаимосвязаны (потому грузинскую народную многоголосную музыкальную систему целесообразно определить как МЕЛОДИКО-ГАРМОНИЧЕСКУЮ). Они активно взаимодействуют, дополняя и коррелируя друг друга;

5. На основе моноцентральности (неоктавности) следует рассматривать и одно ладное своеобразие - наличие в одноименных ступенях, находящихся в разных регистрах (соответственно, имеющих разную функциональную природу) разных - высоких и низких - вариантов. Ниже центра системы всегда находятся низкие, а выше центра системы - высокие варианты (действие закона квинтовой диатоники); встречаются низкие ступени также и выше центра системы - исключительно за октавным расстоянием (действие закона квартовой диатоники);

6. Европейская терминология функциональных взаимоотношений не соответствует природе грузинской народной музыкальной системы. Исходя из своеобразий этой последней, предлагается целесообразным внедрение терминов: "центральная функция", "релятивная функция", "неустойчивая функция". Здесь представлены также своеобразные динамические функции: предфинальная функция и финальная функция (их место в общефункциональной системе не стабильно. Оно зависит от музыкального диалекта, жанра, исполнителей и даже вариантов песен);

7. Система взаимоотношений гармонической функциональности основывается на двух антагонистических терцовых цепях функции: устойчивые (разумеется, устойчивость относительна) или - по нашей терминологии - релятивные функции во главе с центральной функцией



(N Гу, УГ, I=ЦФ, Ш, Ву), и неустойчивые (N у, УП, П, ВГу) функции. При смене центра системы (отклонения, модуляции) происходит и соответственное перемещение всей сети гармонических взаимоотношений. Вероятностная природа музыкальной системы в сфере гармонии реализуется законом замены ступеней функционально родственными ступенями (терцовая или квинтовая замена - соответственно терцовым цепям). Иногда в басу одновременно звучат заменяющие и заменявшиеся ступени;

8. Одно из своеобразий грузинской народной функциональной системы - ЗЕРКАЛЬНОСТЬ функциональных отношений, создающая плодотворную почву для глубоких гармонических переходов, кадансов и модуляций.

И в заключение отметим, что структурные закономерности грузинской народной многоголосной музыкальной системы находятся в теснейшей связи с ее формообразующими законами. Первые создают основу для последних, а последние, в свою очередь, определяют конкретные формы реализации первых. Поэтому во второй главе, посвященной некоторым основным формообразующим закономерностям грузинской народной многоголосной песни, мы будем опираться на основополагающие законы, изложенные выше.

Г Л А В А П

ФОРМОБРАЗУЩИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ



Своеобразие формообразующих закономерностей грузинской народной песни обусловлено оригинальностью композиционных принципов грузинского народного многоголосия, ее отдельных типов, закономерностей голосоведения. Будет поэтому логично начать изложение главы классификацией композиционных принципов и типов грузинского народного многоголосия.

В грузинском музыковедении давно известно деление грузинского народного многоголосия на три основные формы: бурдонное, комплексное и полифоническое (Асланишвили, 1954). Все три формы многоголосия четко выявлены и подтверждены музыкальным материалом.

Характеризовать бурдонную форму многоголосия нет необходимости - как и во многих других народных многоголосных культурах, в Грузии она выделена на основании наличия выдержанного басового голоса (бурдона). Данная форма многоголосия в той или иной мере встречается во всех музыкальных диалектах Грузии, но ведущей она является в восточногрузинском фольклоре - особенно в Каргли и Кахети. Следует здесь же отметить, что необходимо признать наличие двух форм бурдона в грузинской многоголосной музыке: чистого (когда бурдон не произносит словесный текст и выдержан на одном звуке, обычно - на о) и речитативного (когда бурдон вместе с другими голосами произносит текст песни). В некоторых музыковедческих школах подобный бурдон называют "ритмизованным", "слоговоритмическим" и т.д.). Речитативный бурдон в Грузии в целом распространен гораздо шире, чем чистый.

Несколько условно определение "комплексная форма многоголосия". Если понимать его как постоянное сохранение метроритмичес-



кого и звуковысотного комплексов, то мы приходим к хорошо известному в мировой музыкальной фольклористике понятию - "ленточное многоголосие". Однако подобная форма многоголосия в чистом виде в Грузии не встречается. Только в отдельных песнях, и то в небольших фрагментах, можно встретить параллельное движение трезвучиями.

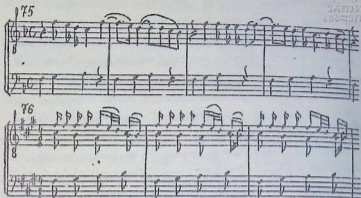
Очагом комплексного многоголосия, по единодушному мнению грузинских музыковедов, является Сванетия. В сванских песнях бас всегда произносит текст вместе с другими (высокими) голосами, и двигается в большинстве случаев параллельно с ними. Но, в то же время, трудно согласиться с мнением о том, что одно из своеобразий комплексного многоголосия - это "...полное отсутствие бурдонного баса" (Аслаишвили, 1964, с. II). Как мы уже отметили, бурдон встречается во всех, без исключения, диалектах грузинской народной музыки. В Сванетии (как и в других регионах Западной Грузии и высокогорных диалектах как Западной, так и Восточной Грузии) бурдон, как правило, встречается в "речитативной" форме:

Признание наличия бурдонных элементов в сванской народной песне (точнее - в форме комплексного многоголосия) весьма примечательно, ибо оно свидетельствует о теснейшей генетической связи различных форм грузинского народного многоголосия. Форму комплексного (точнее комплексно-параллельного) многоголосия мы встречаем также во многих музыкальных диалектах Грузии - Мегрелия, Гурия, Абхазия, Имеретия, Рача (особенно в горной Раче), а также и в Карли и Кахети (фрагментарно).

Полифоническое многоголосие является в основном достойным равнинных районов Западной Грузии, хотя наличие полифонического взаимоотношения между высокими голосами в восточногрузинских развитых бурдонных песнях, отмечали еще Ш.Асламшвили (1954) и Г.Чхикадзе (1961).

Таким образом, все три формы грузинского народного многоголосия распространены весьма широко. Они взаимодействуют, обогащают, дополняют друг друга. В отдельных регионах ведущим является кака-либо из названных форм (об этом см. обзор региональных стилей многоголосия в начале первой главы), а особенно широко распространено бурдонное многоголосие.

За несколько последних лет в грузинской музыкальной фольклористике заметно активизировались исследования национального многоголосного стиля. Становится очевидным, что названные выше три формы многоголосия далеко не исчерпывают все многообразие многоголосной фактуры грузинской народной песни. Была выделена еще четвертая многоголосная форма - остигатное многоголосие (Табисония, 1986), наличие которой подтверждается множеством примеров со всей Грузии. Особенно часто эта форма многоголосия (основанная на многократном остигатном повторении короткого мотива одним из голосов - обычно басом) встречается в хороводных песнях:



75

76

Кстати, наличие оstinатных фигур в басу в западногрузинских народных песнях отмечал еще Д.Аракишвили (1954).

Особенно же важно было установление основной закономерности грузинской народной многоголосной фактуры, заключающейся в синтезном, контаминативном характере слияния различных композиционных принципов голосоведения (Габисонян, 1986). Фактически невозможно найти образцы грузинской народной многоголосной песни, в кото-
рой и встречалась бы только одна форма, или точнее - один композиционный принцип многоголосия (исключение составляет небольшое количество двухголосных песен, основанных на бурдонном или оstinатном принципах). В процессе развития песенной формы одна форма многоголосия сменяется другой (особенно часто взаимодействуют комплексно-параллельная и полифонические формы), но чаще - различные композиционные принципы голосоведения осуществляются одновременно, на "разных этапах". Один из подобных примеров приводился выше (см. с.14), в котором, как уже отмечалось, присутст-

воваля: бурдон (чистый и речитативный), остянато и свободное голосоведение. Разумеется, конкретных типов многоголосия, в которых реализованы различные принципы голосоведения, довольно большое количество (Т. Габисония приводит, например, четырнадцать типов, хотя, видимо, это число можно еще увеличить). Совершенно очевидно, что полное изучение многоголосных форм, принципов голосоведения и конкретных типов грузинского народного многоголосия далеко не завершено. Дальнейшая аналитическая работа в этом направлении сулит много нового и интересного как в области теоретической фольклористики (открытие новых закономерностей голосоведения в формах народного многоголосия), так и в смысле обогащения современной композиторской техники.

х х
 х

Неудивительно, что первое же соприкосновение специалистов с богатейшими традициями грузинского народного многоголосия породило проблему: установить когда, какими путями возникло многоголосие в Грузии? Как оно достигло подобных вершин развития? Не связано ли оно с деятельностью профессиональных музыкантов-композиторов (европейских или грузинских)? Естественно, музыковеды высказывали в связи с этими сложнейшими вопросами противоположные мнения.

Весьма показательна в этом отношении работа немецкого ученого Э.Наделя "Грузинская песня" (Nadel, 1933). Записав песни от грузин-военнопленных, Э.Надель использовал также сборники и труды основоположника грузинской научной музыкальной фольклористики Д.Аракишвили. Прделав музыковедческий анализ материала, он пришел к выводу, что некоторые черты грузинского народного многоголосия совпадают с закономерностями первых образцов европейского



профессионального многоголосия (X-XII вв.). Одной из таких стилистических черт, например, является обилие параллельных движений квартами и квинтами. Изучая возможность влияния европейского профессионального многоголосия на грузинское народное многоголосие, Надель успешно нашел и путь к объяснению исчезновения дальнейших музыкальных параллелей, начиная с XII в., - с этого времени Грузия ведет многовековое тяжелое сражение с иноземными захватчиками (монголы, персы, турки, сельджуки и т.д.), прерываются контакты с Европой (в Византии и Болгарии до XIII в. действовали грузинские монастыри). Однако, изучая разные пласты многоголосных песен, Надель пришел к справедливому заключению, что многоголосие в Грузии должно иметь дохристианские корни. Учитывая здесь же дату официального принятия Грузией христианства (337 г), он, круто изменив прежнюю свою позицию, допустил даже обратное - возможность влияния грузинского народного многоголосия на возникновение европейского профессионального многоголосия. Не будем останавливаться на естественных, объясняющихся объективными причинами неточностях сведений и постулатов, на которые опирался З.Надель (например, в подтверждение своей последней мысли он пишет, что у "...осетин, народа индоевропейского происхождения, нет никаких следов многоголосия". Две неточности - (1) у осетин многоголосие есть и (2) по происхождению осетины связаны с автохтонным, древним кавказским населением). Отметим только, что идея З.Наделя фигурирует и в известной работе И.Шнайдера "История многоголосия". Этой книге (и других трудах Шнайдера, связанных с многоголосием) более детально коснемся во второй части данной работы. Пока же заметим, что Шнайдер в 1940 году опубликовал и специальную статью "Кавказские параллели средневекового европейского профессионального многоголосия", в которой проводит мысль о том, что средневековое профессио-



нальное многоголосие X-XII веков - это первое проникновение в Европу кавказского многоголосия. Если тут не учесть, что, по Шнайдеру, на Кавказ многоголосие проникло через иранские племена (Шнайдер упорно искал многоголосие в этой высокоразвитой, но монотической культуре), что имеретинцы, гурийцы, сваны и грузины (!) - это р а з н ы е народы с разными культурами, что и в Армении есть многоголосие (Шнайдер, по всей вероятности, некоторых из перечисленных "негрузин" причислял к армянским племенам), то становится очевидным: в своих теориях М.Шнайдер основывался на неполной и неточной информации, что, вдобавок к распространенной в буржуазной науке теория "культурных кругов", лишает всякой основы исторические построения М.Шнайдера о путях развития многоголосия. Во всяком случае, место "кавказского многоголосия" в воспроизведенной им цели выглядит весьма малоубедительным, и как "получателя" традиции многоголосия (из Ирана, где нет многоголосия), и как "переносчика" многоголосия (по нашему мнению, в Европе автохтонная традиция многоголосного народного пения насчитывает не одно тысячелетие. См. об этом II часть данной работы).

Из грузинских авторов истоков грузинского народного многоголосия коснулись Д.Аракишвили, И.Джавахишвили, Ш.Асланишвили, Г.Чхиквадзе и М.Иашвили. Ш.Асланишвили и М.Иашвили посвятили этому вопросу специальную статью (Ш.Асланишвили - "Формы многоголосия в грузинской народной песне", 1954) и книгу (М.Иашвили - "К вопросу грузинского многоголосия", 1975). Д.Аракишвили, И.Джавахишвили и Г.Чхиквадзе коснулись этого вопроса в своих работах, посвященных общим вопросам грузинского народного музыкального творчества.

По мнению Д.Аракишвили, в грузинских одноголосных песнях сохранились следы древнейшей одноголосной музыкальной культуры грузинского народа. По этому поводу совершенно справедливо заметил



Ш. Асланишвили - "одноголосность песен ни в коем случае нельзя приводить для аргументации древности их происхождения. Ведь одноголосность здесь вытекает из самой социальной природы этих песен: и на гумне, и на арбе крестьянина обычно работает в одиночку, поэтому и песни, соответственно, одноголосны" (Асланишвили, 1954, с.7).

Сам Ш. Асланишвили считал, что многоголосие в грузинской песне появилось приблизительно в первой половине I тысячелетия нашей эры; точнее, по мнению ученого, основные закономерности многоголосия всех грузинских племен были сформированы к VI веку (там же, с.83).

Весьма большое значение для выяснения исторических корней народного многоголосия Ш. Асланишвили придавал сведениям греческого историка и полководца Ксенофонта, который в 401 г. до н.э. был у юго-западных рубежей территории, населенной одним из грузинских племен - мосианиками. По словам Ксенофонта: "Бойцы выстроились в ряд. Один из них запел, и все остальные с пением ритмично шагали...". После боя они же "...плясали и пели своеобразно..."

Ш. Асланишвили делает заключение, что греки были свидетелями исполнения грузинскими воинами одноголосной унисонной песни, ибо: 1) эта форма исполнения - попеременное пение солистом-запевалой и унисонным хором "...по сей день бытует в Тушетии и Хевсуретии" (там же, с.13); 2) если б Ксенофонт слышал многоголосное пение, то непременно отметил бы это; 3) определение "своеобразно" касается не пения, а хореографии.

Как уже приходилось отмечать ранее (И.Дордания, 1985), эту интереснейшую информацию необходимо трактовать несколько в ином ключе. Во-первых, унисонный хор не фигурирует ни при исполнении грузинской вообще, ни, в частности, тушинской и хевсурской песни.

Единственное исключение, - тушинский плач "Дала", - явно негрузинского происхождения, позже занесено из Северного Кавказа. Другие унылые песни в Грузии не известны. Во-вторых, Ксенофонт не мог отметить многоголосность услышанных песен хотя бы по той причине, что ему (как и древнегреческой цивилизации вообще) был незнаком сам термин "многоголосие" (термин "полифония", хотя и составлен из греческих слов, появился почти 2000 лет спустя после описанного явления). Единственное, что могло бы вызвать у Ксенофонта многоголосное пение - это удивление, что он и передает определением "своеобразный". И последнее, то, что термин "своеобразный" относится именно к пению, а не к танцу, подтверждается следующим образом: уже в мирное время Ксенофонт специально описывает пристрастие мосициков к хореографии и, разумеется, быто бы естественно, если бы именно здесь он и высказал (или подкрепил) свое удивление хореографией мосициков.

Не будем требовать от Ксенофонта, чтобы его впечатления от битвы были досконально научно обоснованы - ведь сам он был не просто свидетелем, а участником (главнокомандующим!) этой битвы, причем греческое войско (в первый и последний раз за весь долгий поход) во главе с Ксенофонтом проиграло первое сражение. Во всяком случае, сведения Ксенофонта, как мы увидели, никак не являются свидетельством отсутствия многоголосия и наличия традиции унылого пения в Грузии в эту эпоху.

Первое непосредственное упоминание о многоголосной традиции относится к XI-XII векам. Выдающийся грузинский философ Иосане Петрици сообщает, что по аналогии с божественной Троицей голосов тоже должно быть три: у Петрици они называются "мзахр", "жир" и "бам" (Петрици, 1937). Тот факт, что трехголосие по сей день является основой всего грузинского музыкального фольклора, говорит о его



зарождении в глубокой древности и о наличии фактологической базы для высказываний Петрици по этому поводу в XI-XII веках. Кроме этого, и сами термины наводят на аналогии: "мэахр" явно имеет единый корень с народным термином "модзахили" (самый высокий из трех голосов), "мдзахебели", "жир" - по мегрельски "два", видимо, означает второй, средний голос в трехголосном складе, а "бам" непосредственно созвучен "бани" (бас - низкий, третий голос).

Сведения И.Петрици полнее всего были проанализированы М.Иашвили (1975). Иашвили выяснила значение не раз упоминающегося у Петрици термина "эртбая шековлебисаи", как термина, обозначающего традицию многоголосного пения. В этой же работе, основываясь на археологических памятниках, М.Иашвили высказывает предположение о зарождении традиции многоголосного пения в Грузии в III-II тысячелетиях до нашей эры.

Фактом огромной важности для истории грузинской музыки было выяснение И.Джавахишвили значения термина "шебанеба" (букв. - давать бас, подпевать басом, сопровождать. И.Джавахишвили, 1937). Как выяснилось, термином "бани" и "шебанеба" обозначали не только подпевание басом, но и любовное сопровождение, как низкого, так и высокого голосов, а также музыкального инструмента (напр., трехструнного пандури). Именно этим объясняется тот факт, что в некоторых источниках высокий голос называется "высокий бас", ибо он, как и низкий голос ("бани"), подпевает, сопровождает главную мелодическую линию, исполняемую, как правило, средним голосом ("ткма" - букв. "сказывать"). Этим же можно объяснить и обращение хевсурского певца-солиста к своему инструменту: "Играй, мой пандури, дай мне хороший бас".

И.Джавахишвили относится также обоснование автохтонности происхождения традиции многоголосного пения в Грузии. По мнению учено-



го, об этом свидетельствуют два важных фактора: 1) Грузия окружена высокоразвитыми, но монодийными музыкальными культурами, поэтому невозможно говорить о заимствовании традиции многоголосного пения из соседних Персии, Армении, Азербайджана или Турции; 2) огромное количество терминов, обозначающих функции голосов и сами голоса (их более шестидесяти), которые встречаются в различных уголках Грузии - исключительно местного происхождения (кроме термина "зили" (перс. - "тонкий"), упоминающегося только в поздних источниках и обозначающего четвертый голос в профессиональных песнопениях). Аргументация И.Джавахишвили по сей день является актуальной, хотя уже хорошо известно, что фактически все северные соседи Грузии (Сев. Кавказ) имеют во многом аналогичную традицию многоголосного пения. Заметим, забегая вперед, что не видим необходимости объяснять наличие аналогичных форм многоголосия поздним взаимовлиянием грузинской и северокавказских музыкальных культур. Этот вопрос, как и вообще вопрос взаимоотношения многоголосных культур разных народов, будет рассмотрен во второй части работы.

Г.З.Чхиквадзе впервые обратил внимание на возможный путь становления грузинского народного двухголосия (интересно отметить, что и Аракишвили, и Джавахишвили, и Асланишвили, и Надель высказали предположение относительно происхождения грузинского народного трехголосия от двухголосия, фактически обойдя вопрос о становлении самого двухголосия). Примером древнейшего образца грузинского народного двухголосия Г.З.Чхиквадзе считает хевсурскую песню "Настал четверг", в которой в одноголосный запев в самом конце, при достижении мелодической линией центра системы, вступает хоровой бас на этой же ноте (фрагмент песни приведен на с.24).

В дальнейших работах грузинских музыковедов неоднократно подчеркивалась значительность отмеченного Г.Чхиквадзе наблюдения.

Еще одной важной сферой в выяснении истоков грузинского народного многоголосия является древнегрузинское церковное многоголосное пение. Как дошедшие до нас песнопения, так и исторические данные свидетельствуют о широком распространении в грузинской православной церкви традиции многоголосного пения с середины средневековья (X-XII вв.). Все дошедшие до нас песнопения (как восточной, так и западногрузинской ветви) без исключения многоголосны (трехголосны). Благодаря историческим сведениям И.Багратиони и Д.Мачабели (начало и середина XIX в.) мы знаем, что еще в первой половине XIX века в грузинской церкви была традиция шестиголосного церковного пения, при котором каждый голос исполнялся солистом, имел свое название и свою функцию. После отмены независимого патриаршества в Грузии (1801г.) традиция шестиголосного пения была постепенно утрачена, и в народной среде все песнопения были сохранены в трехголосном виде (основной тип грузинского многоголосного мышления).

Изучая корни древнегрузинской церковной традиции многоголосного пения, грузинские исследователи совершенно справедливо отметили, что многоголосие в церковь было привнесено из народной музыки, при этом, как и во многих других странах Европы, церковь упорно боролась с натиском этого, вдушего с народных, языческих традиций, явления. Фактически все грузинские музыковеды (за исключением Ш.Асланшвили) признавали важность наличия мощной многоголосной певческой традиции в грузинской церкви для выявления корней традиции народного многоголосного пения, уходящих, по всей вероятности, в дохристианский период жизни грузинского народа (христианство, как уже отмечалось, стало официальной религией Грузии с 337 года).

И все-таки, разумеется, самым важным аргументом для установ-

ления хронологических глубин существования традиций многоголосного пения в Грузии является сам музыкальный материал, обильно представленный в многодиалектном, многообразном грузинском музыкальном фольклоре. Музыкальный материал со всей очевидностью доказывает, что в Грузии традиция хорового пения представлена исключительно многоголосными песнями (об единственном исключении, тушинском "Дала" уже шла речь). Многоголосны все музыкально-этнографические диалекты, от Хевсуретия до Гурии; многоголосны все жанры, в которых по социальной функции участвует группа (хотя бы два человека). Не менее важно то обстоятельство, что во всех, без исключения, музыкальных диалектах верхние, мелодические линии поются индивидуально (солистами) и, соответственно, ни в одной из грузинских народных песен ведущая мелодия не поется унисонно! Из этого автоматически вытекает и то, что ни в одной из грузинских народных песен невозможно встретить гетерофонное ведение основной мелодической линии. Более того, гармоническое, многоголосное мышление здесь настолько преобладает над мелодическим, горизонтальным, что подавляющее большинство высокоразвитых грузинских народных песен не построено вокруг конкретных мелодий! Эта мысль может показаться парадоксальной, но попросив любого, пусть даже прекрасного знатока грузинской народной песни спеть мелодии, например, таких шедевров как "Чакруло", "Протяжной кахетинской мравалкамери", "Хасанбегура", "Алипаша" или многих других, сразу же выясняется, что песня, не считая сольных запевов (иногда очень коротких), не построены "вокруг мелодии", и что МУЗЫКАЛЬНАЯ ИДЕЯ В НИХ ПЕРЕДАЕТСЯ БЛАГОДАРЯ СМИТОНИРОВАНИЮ, ЕДИНУМУ ЗВУЧАНИЮ ВСЕХ ТРЕХ ГОЛОСОВ. Таким образом, известное крылатое выражение - "мелодия - душа музыки" в ее обычной интерпретации фактически не применимо в отношении грузинской народной многоголосной песни, ибо здесь не мелодия,



а совокупность всех мелодических линий, соинтонирование передает "душу музыки".

Возвращаясь к факту отсутствия унисонного или гетерофонного ведения главной мелодической линии, можно заключить, что примитивные формы многоголосия (но не гетерофония!) должны были возникнуть в ТУ ОТДАЛЕННУЮ ЭПОХУ, КОГДА ДАЛЕКИЕ ПРЕДКИ ГРУЗИН ЗАНЯЛИСЬ КОЛЛЕКТИВНЫМ МУЗИЦИРОВАНИЕМ. Если здесь же учесть и то, что по справедливому предположению большинства ученых, первые виды человеческой деятельности (труд, танец, пение) были коллективными, то становится очевидным: содержание последних нескольких строчек мгновенно отбрасывает нас в такую глубь человеческой истории, что для выяснения этого вопроса ограничение только грузинскими материалами было бы в высшей степени наивно. Именно поэтому считаем целесообразным продолжить высказывание относительно истоков традиции многоголосного пения только после обзора и посильного сравнительного анализа иных многоголосных культур мира, ибо именно цельная картина распределения традиций многоголосного пения может дать основание судить о возможных путях происхождения этого исключительно интересного музыкально-социального феномена.

х

х

х

Формообразующие закономерности грузинской народной многоголосной песни логично будет проанализировать в двух разделах, касающихся (1) бурдонного и (2) комплексно-полифонического типов многоголосного пения. При этом, несмотря на то, что как уже отмечалось, разные композиционные принципы многоголосия (бурдон, остинато, параллелизм, свободная полифония) в той или иной мере встречаются фактически во всех региональных стилях, будет логично (и,

в какой-то мере, в русле традиция, принятой в грузинском музыкальном знании) в этой связи коснуться поочередно диалектов Восточной (бурдон здесь безраздельно господствует) и Западной Грузии (в котором ведущим является комплексно-полифоническое многоголосие).

Восточногрузинское бурдонное многоголосие, по сравнению с западногрузинским комплексно-полифоническим многоголосием, изучено много полнее. Фактически все грузинские исследователи в своих работах касались именно восточногрузинского музыкального фольклора. Неслучаен тот факт, что основу курса грузинской гармонии, преподаваемого в Грузии в музыкальных училищах и консерватории, составляет книга Ш.С.Асланишвили "Гармония народных хоровых песен Картли и Кахети". Естественно, формообразующие закономерности восточногрузинской народной многоголосной песни и в этой работе будут представлены более полно.

х х

х

С самого начала оговорим то, что теснейшая связь структурных и композиционных закономерностей в грузинской народной многоголосной песне делают невозможным проведение четкой границы между ними. Именно поэтому в предыдущей главе были рассмотрены некоторые важнейшие закономерности, имеющие прямое отношение к содержанию этой главы (например, принцип развития музыкальной мысли по формуле "неустойчивое → устойчивое"). Данная тесная взаимосвязь, естественно, будет чувствоваться и далее, при разборе вопросов кадансов, модуляции и своеобразий формы.

Сама по себе бурдонная форма многоголосия определяет целый комплекс композиционных закономерностей огромного пласта восточногрузинских многоголосных песен. Прежде всего, следует принять

во внимание огромную роль бурдонного голоса (баса), ибо именно он является архитектурным стержнем всей многоголосной фактуры, основным формообразующим фактором. При этом необходимо учитывать, что в отличие от других многоголосных "бурдонных культур" мира, в Грузии бурдон представлен не в виде одного протяжного звука, а в виде активного формообразующего фактора - его перемещения создаст основу для развертывания формы, претворяя исключительно интересные модуляционные сдвиги. Именно поэтому, при изучении формообразующих закономерностей, целесообразно первостепенное внимание уделить именно бурдону, детально проанализировав все движущие факторы и пути его перемещения.

Для развитых восточногрузинских бурдонных многоголосных песен характерно наличие больших частей - ПОСТРОЕНИЙ. Под этим термином подразумеваются огромные по масштабу разделы песен (приблизительно от одной до трех минут продолжительности), которые развиваются весьма свободно, как в мелодическом, так и в метроритмическом отношении. В отличие от куплета, построениям свойственна большая импровизационность, при повторе они могут разрастаться или, наоборот, уменьшаться. К ним не применимо понятие квадратности. При экспансии мелодического начала для построений характерна весьма своеобразная форма - развертывание (Орджоникидзе, 1973).

Из-за масштабности построений заметить их наличие становится возможным только благодаря специальному анализу. Можно коротко сформулировать несколько основных закономерностей использования построений:

1. В протяжных застольных песнях встречается два вида построений: один появляется в течение всей песни только один раз (таких видов построений весьма небольшое количество), второй же может встретиться как один, так и несколько (два или три раза) раз, при

этом, перемещаясь при повторе на различные высоты;

2. При повторе построений возможны три различных варианта:

А) повтор на той же высоте;

Б) повтор при постепенном повышении тонального центра (подобного рода повторения построений - подавляющее большинство), при этом, повышение происходит от $I/2$ тона до $I,5$ тона (не забудем об относительности подобных данных в принципиально нетемперированной системе);

В) повтор при постепенном понижении тонального центра (используется исключительно редко);

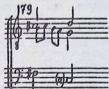
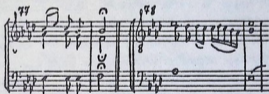
3. После вычленения построений из целостной формы протяжных восточногрузинских бурдонных многоголосных песен стало очевидным общее стремление постепенного повышения тональности песен для достижения известного динамического эффекта. Как правило, во время последнего экспонирования построения происходит изменение - в том месте, где должна произойти нисходящая модуляция (на секунду или на терцию вниз), внезапно происходит восходящая модуляция (всегда на большую секунду вверх), а иногда возникает и целая цепь восходящих секундовых модуляций, придающих концовке песни еще большую динамичность и торжественность звучания. Неслучайно, что все протяжные восточногрузинские бурдонные многоголосные песни завершаются восходящей модуляцией (об единственном исключении - "Протяжной кахетинской мравалхамери" - будет специально сказано далее).

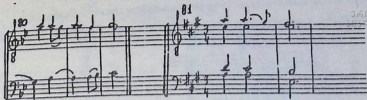
В лирических песнях Восточной Грузии построения, как правило, отсутствуют и уступают место куплетной форме. Видим, данная форма возникла несколько позднее, как и вообще весь лирический пласт (но не будем понимать слова "несколько позднее" применительно к последним столетиям в Грузии!...).

Оставляя в стороне огромную, но неизученную область своеобраз-

зий вопросов формы (в классической интерпретации) в грузинских бурдонных многоголосных песнях (в этой области есть только отдельные работы К.Туманишвили - 1973, 1974, 1980, 1982а), коснемся одной из актуальных сфер - сферы кадансов, по определению Б.В. Асафьева, этой "самой мускулистой сферы интонация".

Не приводя все многочисленные конкретные формы грузинских кадансов (заинтересованного читателя отсылаем к работам Ш.Асладнишвили - 1950, 1954; Х.Аракелова - 1974, 1975, 1986; И.Игенти - 1974, 1983), следует, однако, отметить изобилие и разнообразие кадансовых форм в грузинской народной многоголосной музыке (в Восточной, а особенно Западной Грузии). Здесь мы встречаем простые (содержащие две функции), сложные (три и более), прерванные, несовершенные, синтетические (состоящие из наложения двух кадансовых форм) и другие кадансовые формы. Остановка музыкальной мысли происходит, при этом, на созвучиях прима и квинты (чаще всего), кварты, квантоктакорда, квинтонакорда, квартковитаккорда и даже квантоктнонакорда (см. приведенные фрагменты):

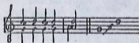




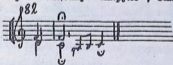
Три последние из приведенных выше кадансовых форм встречаются только в Западной Грузии.

Не возобновляя суждения о нецелесообразности употребления европейской терминологии в применение к грузинской народной музыкальной системе, следует все же сказать об одной конкретной детали.

Так называемый "квартовый каданс" (термин Ш.Асланишвили), имеющий последним созвучием интервал кварты, самим Ш.Асланишвили квалифицирован как каданс, переводящий центр (по Асланишвили - тонику) на квинту вверх:



Ш.Асланишвили в данном случае исходил прежде всего из акустической природы интервала кварты. В подтверждение своей мысли он приводит пример - концовку "Чакруло", записанного З.Палиашвили:



Опевание а-в-с в среднем голосе Ш.Асланишвили связывает с действием подразумеваемой тоники - фа малой октавы - и в подт-

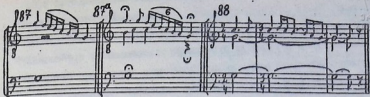
вердские своей мысли приводит этот же фрагмент "Чакруло" уже в творчестве З.Паллашвили (эту замечательную песню З.Паллашвили использовал в опере "Абесалом и Этера"):



Окончание на созвучие кварты нередко встречается в песнях различных уголков Грузии, поэтому для выяснения вопроса о местонахождении "центра тяжести" в кадансовой кварте имеется довольно обширный материал. И вот, весь разнородный музыкальный материал - от примитивных хевсурских наигрышей на пандури до высокоразвитых кахетинских и гურიцких песен - свидетельствует о том, что привлечение закономерностей акустики в данном случае не оправдывает себя^ж. Оставив в стороне весь огромный 4 льклорный "массив" с квартовым окончанием, можно доказать это даже только на примере разных вариантов названного "Чакруло". Просмотрим концовки всех известных по сей день вариантов этой песни:



^ж Об этом см.: Чохонелидзе, 1981а.



Сразу же видно, что во всех вариантах песни последним центром системы (точнее, финальной функцией) является соль малой октавы (варианты транспонированы). Неслучайно то, что большинство вариантов оканчивается только на ней (прима всех трех голосов). Что касается последнего опевания из палиашвилиевского "Чакруло", то оно настолько выпадает из общего контекста грузинской народной бурдонной многоголосной песни, что вынуждает нас отнестись к этой небольшой детали с осторожностью. В чем именно это проявляется? Ни в одной из восточногрузинских бурдонных песен верхний голос не опускается ниже центра системы - бурдонного звука! Это правило никогда не нарушается. Чем же тогда можно объяснить "нарушение" именно в палиашвилиевском "Чакруло"? Известно, что З.Палиашвили при расшифровке материала подходил к народной песне не с научной точностью (как, например, Д.Аракишвили), а с композиторских позиций, очень редко, но все-таки вмешиваясь в отдельные детали фактуры записанных им песен. К великому сожалению, известный факт невозможной потери всех фонозаписей З.Палиашвили (кстати, как и Д.Аракишвили) лишает нас возможности освободиться от теоретических умозаключений относительно наличия или отсутствия в оригинале приведенной выше попевки. Хотя, возникновение в середине этой же песни четырехголосного фрагмента, полностью исключенного при аутентичном (и даже вторичном) исполнении, непосредственно указывает

на незначительное, но, тем не менее, осязаемое вмешательство Э. Дашавили. Таким образом, признание в кадансовой кварте верхнего звука центром ладовой системы имеет под собой более чем шаткое основание. Да и в условиях бурдонного многоголосия, при мощной центростремительной силе самого бурдонного звука было бы естественно искать центр где-либо вне самого бурдона.

Не останавливаясь на других конкретных кадансовых формулах, необходимо еще раз отметить своеобразие замкновения музыкальной мысли в грузинской народной многоголосной системе.

Исходя из упоминавшегося выше принципа развития музыкальной мысли в грузинской народной музыкальной системе — "неустойчивое → устойчивое" (при ОТНОСИТЕЛЬНОЙ устойчивости последнего элемента), можно констатировать, что все кадансовые формы включают (а иногда и требуют) в себе возможность дальнейшего развития. Песня развивается по одной восходящей динамической линии, и заключение, эта "фатальная необходимость", звучит обычно довольно условно, больше напоминая не логичное завершение произведения, а условную остановку на том месте, где это более или менее удобно. В живом исполнении песня часто звучит до тех пор, пока (а) певцы могут свободно интонировать при постепенном повышении тонального центра, (б) исполнители импровизируют словесный текст, (в) песня осуществит свою социальную функцию, (г) и при пляске — пока продолжается танец, и т.д. Другими словами, при живом функционировании народной песни ее продолжительность и местонахождение заключительного каданса зависит от многих объективных и субъективных факторов. При эстрадном же исполнении народные песни, как правило, лишаются этой аутентичной непосредственности завершения, ибо при представлении фольклора на сцене исполнители обычно заранее договариваются: (а) приблизительно (а иногда и точ-

но!...) на какой высоте начинать песню, чтобы "вместить" нужное количество повторов, (б) какой именно и в каком объеме исполнить текст, (в) в каком месте и когда завершить песню, (г) после какого номера завершить пляску, и т.д. Поэтому исследователь, изучающий своеобразия замыкания музыкальной мысли в народно-песенном творчестве, должен обязательно базироваться на аутентичном, экспедиционном материале.

Один показательный пример: в Хевсуретии популярна мелодия колебательной, в которой монотонно поется квартовый остов. В одном из вариантов колебательная завершается на второй ступени звукоряда, и, соответственно, сделан вывод, что центром (тоникой) является именно она. В другом же варианте интонирование кончается на первой ступени, поэтому возникла другая версия, что центром (тоникой) является не вторая, а первая ступень тетрахорда. Наряду с этим существует и третий вариант, в котором интонирование завершается на верхнем остове тетрахорда. Как быть? Сколько центров и тоник можно насчитать у этой простой попевки, и завершение в каком месте можно считать "правильным"? К счастью, во время записи, после завершения одного из вышеназванных вариантов, зафиксированы слова самой исполнительницы: "завершила, по-моему"... Эти слова, вызывающие сначала недоумение, и проясняют ситуацию: колебательная вообще не имеет завершения, и интонируется она не до логического конца музыкальной формы, а до тех пор, пока не реализована социальная функция самого интонирования (ушел ребенок). А после этого, в каком месте прервется интонирование - довольно произвольно; поэтому, естественно, неоправданно искать "единственно правильную точку завершения", считая при этом другие варианты "неправильными".

Постоянно льжущееся интонирование в песенном творчестве гру-

аинского народа выражается и обилием ВТОРЖЕННЫХ КАДАНСОВ, в кото-
рых антифон новой динамической волной включаетсЯ на том месте, где
предыдущая волна должна вот-вот стихнуть. Именно поэтому, как
правило, куплет (или колено) хороводных, попутных, походных песен
состоит из квадрата, + I такт. Появление финальной функции именно
за квадратом (где и вступает антифон), на новой сильной доле, по-
стоянно требует наступления новой динамической волны, и в конце
песни, когда антифон уже не наступает, финальное созвучие воспри-
нимается не как окончательная, логическая точка песенной формы,
а как вопрос, оставленный без ответа. Для осознания завершенности
песенной формы часто поэтому прибегают к другим факторам - напри-
мер, в конце куплета (колена) поют оба хора вместе, часто проис-
ходит и замедление темпа, но, видимо, это уже вторичные, несвой-
ственные аутентичному исполнению элементы, возникшие как необхо-
димость, для ощущения завершенности процесса музицирования.

х х
 х

Уже упоминалось о том, что становление простейших форм гру-
зинского народного многоголосия (двухголосия) в грузинском музи-
кознании связывается с вступлением хорового унисона на последний
звук мелодической фразы (Чхиквадзе, 1961). Вопросы становления
простейших форм двухголосия (многоголосия) здесь касаться не бу-
дем, ибо как показала аналитическая работа в этой области, при
его решении невозможно ограничиться одним лишь грузинским мате-
риалом, вне учета других многоголосных культур земного шара. По-
этому о причинах и путях становления феномена многоголосия устной
традиции речь пойдет только во второй части работы.

Целесообразно коснуться здесь важного вопроса о становлении

в грузинском народном музыкальном творчестве ТРЕХГОЛОСИЯ.

По общему мнению грузинских музыковедов (Д.Аракишвили, И.Джавахишвили, Ш.Асланишвили, Г.Чхикадзе) становление грузинского народного трехголосия произошло путем ВОЗНИКНОВЕНИЯ нового, самого высокого, третьего голоса на базе существующего двухголосия. При этом, на первой стадии, высокий голос дублировал в октаву басовую партию. Среди грузинских народных песен можно встретить образцы (их очень мало), в которых и впрямь высокий и низкий голоса поют одну и ту же партию (через октаву). Свообразие подобного вида трехголосия впервые отметил Д.Аракишвили, хотя, еще вне связи этого явления со становлением трехголосия. Впервые эта мысль была высказана немецким ученым Э.Надемом (1933). И.Джавахишвили, Ш.Асланишвили и Г.Чхикадзе полностью согласились с этим предположением, оспаривая только конкретные песенные образцы, сохраняющие следы этой древнейшей стадии развития традиции трехголосного пения в Грузии. Ш.Асланишвили была также высказана очень интересная мысль относительно пути становления трехголосного склада в комплексно-полифонических песнях Западной Грузии - возникновение третьего, высокого голоса не на октавном, а на квинтовом звуке (Асланишвили, 1954). По сей день в большинстве сванских песен высокий и низкий (бас) голоса в основном движутся параллельными квинтами, создавая квинтовую раму для мелодически более свободного среднего голоса.

Данный путь становления трехголосия в грузинском музыковедении, в этом нетрудно убедиться, хорошо известен и аргументирован, поэтому нет необходимости заострять внимание на нем. Необходимо более детально обрисовать другой возможный путь становления грузинского народного трехголосия.

В подавляющем большинстве грузинских народных двухголосных



песен музыкальная форма развивается ДВУМЯ СОЛИСТАМИ на фоне бурдонного баса. Фактура звучит двухголосно по той причине, что солисты ведут мелодические линии чередуясь, АНТИФОННО. Если учесть, что при исполнении трехголосных песен "контингент участников" остается неизменным (два солиста и бас), что есть песни, в которых трехголосие (совместное ведение мелодических линий обоими солистами) возникает фрагментарно, то будет логично предположить, что становление трехголосия в БУРДОННОМ типе многоголосия в основном произошло не путем ВОЗНИКНОВЕНИЯ нового, третьего голоса, а путем СКРЕЩИВАНИЯ уже существующих двух верхних, ведущих, мелодических линий³². Трудно себе представить ситуацию, при которой могла бы произойти столь резкая перемена в исполнительской традиции (при допущении варианта ВОЗНИКНОВЕНИЯ): вдруг исчезает второй, антифонно солирующий голос, и вместо него возникает неподвижный высокий голос, дублирующий в октаву басовую партию. При допущении же варианта СКРЕЩИВАНИЯ переход от двухголосия к трехголосию выглядит более реалистичным, тем более, что в восточногрузинском музыкальном фольклоре налицо вся гамма переходов от двухголосия к трехголосию, с постепенно нарастающим удельным весом трехголосных фрагментов.

Вариант возникновения, надо полагать, остается особо актуальным для комплексно-полифонического склада многоголосия (диалектов Западной Грузии). Таким образом, не исключено, что переход от двухголосия к трехголосию в Грузии произошел после обособления западно- и восточногрузинских регионов (по данным языкознания и археологии. — приблизительно во II тысячелетии до нашей эры). Одно важное подтверждение гипотезы о разных путях становления трехголосия в Грузии: хорошо известно, что на ранних этапах музыкальной культуры ведущим являлся ДИАЛОГИЧНЫЙ принцип формотворчества

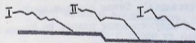
³² Об этом первый писал Г.З.Чхиквадзе (1960б).

(Земцовский, 1986), выражающийся в различных формах АНТИФОНА. И вот, в западногрузинском музыкальном фольклоре антифон сохранен в виде чередования в исполнении двух трехголосных хоров (так строится подавляющее большинство сванских песен, особенно ритуальные и хороводные), в восточногрузинском же музыкальном фольклоре антифон, строго говоря, исчез! Точнее, в двухголосных бурдонных песнях антифон существует в виде чередования сольных голосов на фоне единого баса, в трехголосных же развитых бурдонных песнях, в которых оба сольных голоса сплетены, антифон возникает только в двухголосных фрагментах. Таким образом, нарушение антифонности в развитых трехголосных бурдонных песнях мы склонны объяснить тем, что чередовавшиеся мелодические линии здесь в основном ОБЪЕДИНИЛИСЬ.

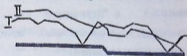
Для наглядности представим переход от двухголосия на трехголосие в Восточной и Западной Грузии графически:

ВОСТОЧНАЯ ГРУЗИЯ

Двухголосие

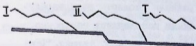


Трехголосие

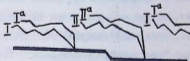


ЗАПАДНАЯ ГРУЗИЯ

Двухголосие



Трехголосие



В восточногрузинском песенном фольклоре наличествует песня, точнее - группа песен, которых целесообразно коснуться во время



исследования путей становления в Грузии бурдонного трехголосия — это "Чакруло". Об этой песне уже шла речь — в связи с местонахождением "центра тяжести" в кадансовом созвучии кварты; теперь же обратим внимание на название песни. "Чакруло" буквально означает "сплетенные", "обнявшиеся", "сплоченные". Этимология этого термина уже давно вызывает оживленные споры грузинских музыковедов. Это неудивительно: "Чакруло" — самая известная и популярная в Грузии песня, своеобразный символ всего грузинского народного и троголосного музыкального творчества, и, в то же время, непонятны причины названия этой замечательной песни столь неспределенным термином.

Еще Д.Аракишвили, записав первый вариант "Чакруло", предложил свою интерпретацию — этим словом подчеркивается своеобразный, очень сложный модуляционный план песни (Аракишвили, 1906). Кроме определенного несоответствия между значением термина "Чакруло" и своеобразием модуляционного плана, обращает на себя внимание то, что именно модуляционным планом "Чакруло" полностью совпадает с другими застольными, такими как "Старинная застольная" (зап. Д.Аракишвили) и "Застольная" (зап. Г.Чхиквадзе). Таким образом, предположен в о связи названия "Чакруло" с модуляционным планом не получает подтверждения.

Гораздо логичнее будет допустить, что термин "Чакруло" в восточногрузинском музыкальном быту возник в связи с новой исполнительской традицией бурдонных песен — традицией трехголосного пения, по которой в отличие от старой традиции (солисты пели чередуясь, антифонно) ведущие мелодические линии исполнялись синхронно, были "сплетены", "обнявшиеся". Таким образом, видимо, термин "Чакруло" связан ни с текстом песен, ни с их социальной функцией, или модуляционным планом, а с новой, прогрессивной МАНЕРОЙ ИСПОЛНЕНИЯ

застольных бурдонных песен. Об этом свидетельствуют следующие факторы:

1. По словесному тексту в разных вариантах "Чакруло" мы имеем весьма пеструю картину - многие из них отличаются друг от друга коренным образом (от застольной тематики до траурной, от тематики социального неравенства до походной), и ни в одном из них, ни в тексте, ни в пространных распевах, не встречается этот термин;

2. Музыкальной структурой, кадансами, модуляциями, всей песенной формой все варианты "Чакруло" настолько близки к песням "Старинная застольная" и "Застольная", что необходимо признать их общий генетический корень (палишавилевские "Чакруло", например, ближе к "Застольной", чем к другим вариантам "Чакруло");

3. Приобретя раньше других песен трехголосный склад, при дальнейшем развитии новой исполнительской традиции "Чакруло" она оказалась самой развитой и сложной группой трехголосных песен.

Таким образом, выделение "Чакруло" из других застольных должно было произойти именно благодаря новой традиции "сплетенного", трехголосного пения.

Будет логично предположить, что традиция трехголосного пения вначале зародилась в одном из районов или сел Кахетии (все "Чакруло" - из Кахетии), и затем распространилась и в другие районы. При этом необязательно считать (хотя и вероятно), что термин "чакруло" к новому стилю исполнения был присвокуплен с момента (и на месте) рождения традиции трехголосного пения.

Может возникнуть вопрос - какова была необходимость "крещения" уже существующей песни в соответствии с новой традицией исполнения (ведь "предок" "Чакруло" долгое время существовал в двухголосном виде!)? Неужели наименование было осознанно изменено?

Здесь мы должны помнить о том, что в "живом" быту народные

песня, как правило, лишены названий! Они их приобретают только при встрече с фольклористом или выходе на концертную эстраду. Очень часто вопрос к этнофорам во время полевых встреч - "А как называется эта песня?... - ставил их в неловкое положение. Как правило, названием песни, после недолгого раздумья, предлагались или первые слова текста, или же социальная функция самой песни. В этой связи показательно, что даже всемирно известная грузинская городская песня "Сулико" была записана Д.Аракишвили от крестьян-исполнителей под названием "Я могилу милой искал"...

Итак, отсутствие конкретных названий фольклорных произведений "открыло путь" исполнителям и слушателям окрестить старую застольную песню в связи с новой исполнительской традицией - традицией трехголосного "сплетенного" пения.

Закономерно и то, что термин "чакруло" мы встречаем в Кахетии. Именно здесь, в известной богатейшими традициями бурдонном многоголосном пении (и именно в застольных песнях) и должен был произойти важный качественный скачок - переход на традицию бурдонного трехголосного пения. Знаменателен и тот факт, что эта важная веха в истории грузинского многоголосия отражена в термине народного происхождения.

Переход от бурдонного двухголосия на трехголосие не следует понимать как механический рост голосов и уплотнение многоголосной фактуры. Появление традиции трехголосного пения дало мощный толчок развитию чисто музыкальной, ИНТОНАЦИОННОЙ сферы народно-песенного творчества. Дело в том, что при пении попеременно момент состязания певцов-солистов проходил в основном по словесному тексту (данная форма устойчиво бытует по сей день в горных районах Восточной Грузии), при трехголосном же исполнении состязание переходит в чисто музыкальную сферу (текст, уже не столь важный для



этой цели, обоими солистами поется одинаковый). Начинается состязание по владению голосом, звучности тембра, созданию оригинальных мелодических линий и т.д. Не случайно в горных регионах Восточной Грузии хорошим певцом называет человека с неординарным поэтическим талантом, а в низменных районах - человека с незаурядными музыкальными способностями. Если здесь же вспомним, что в чароде эти две сферы (стих и музыка) тесно взаимосвязаны, то нетрудно понять, насколько традицией двухголосного пения (с ее опорой на словесный текст) исторически обусловлено высочайшее поэтическое мастерство восточногрузинских горцев.

Таким образом, переход на бурдонное трехголосие произошел благодаря внутренней потенции грузинской народной двухголосной песни. Сплетение двух, ранее чередовавшихся сольных голосов дало мощный толчок развитию музыкальной стороны народных многоголосных песен равнинных регионов Восточной Грузии.

x x
x

Самая сложная и интересная сфера в грузинской народной бурдонной многоголосной песне - это МОДУЛЯЦИИ. Перемена бурдонного устоя привносит в песню новый гармонический, динамический, эмоциональный импульс, что и отличает грузинскую многоголосную бурдонную музыкальную культуру фактически от всех других многоголосных бурдонных музыкальных культур мира.

В целом ряде работ автора (Жордания И., 1979, 1980, 1980а, 1980б, 1980в, 1981, 1982) изложены вопросы отдельных модуляционных форм, закономерностей их развития, конкретных путей претворения и т.д., поэтому постараемся раскрыть только важнейшие стилевые закономерности этой огромной сферы в грузинской народной



бурдонной многоголосной песне.

Специально следует отметить немалую заслугу в изучении конкретных модуляционных форм Ш.Асланишвили. Его книга "Гармония грузинских народных хороших песен Картли и Кахети" является основополагающей и в этом отношении. В книге модуляции отведена УП глава. Здесь рассмотрены следующие модуляционные формы, встречающиеся в народных песнях Картли и Кахети: кратковременное изменение лада на одной тонике, модуляции на большую секунду вверх - осуществляемые с помощью грузинского каданса и его разновидности, на большую секунду вниз - претворяемые с помощью сопоставления, общего аккорда и сложного модулирующего квартового каданса, на большую терцию вниз - воплощаемые с помощью сопоставления. Отмеченные модуляционные формы детально исследованы автором, высказанные им соображения легли в основу одного из важнейших разделов курса грузинской гармонии - "Модуляции". Здесь же можно назвать исследованную М.К.Джордания интересную модуляционную форму - модуляцию на кварту вниз (Джордания М., 1973), но указанная модуляционная форма встречается только в одноголосных песнях и, по нашим наблюдениям, отсутствует в многоголосных песнях. Необходимо также назвать две рукописные работы Х.А.Аракелова: "Грузинский каданс третьего рода" и "Грузинский каданс четвертого рода", в которых исследованы модулирующие кадансы на большую секунду вниз и на малую и большую терцию вниз. Во время разбора и классификации этих модуляционных форм исследователь особое внимание уделяет вопросу сопряжения ладов, участвующих в модуляционном процессе. Здесь же изучена своеобразная модуляция на терцию вниз с помощью общей ступени. Э.Гараканидзе отмечает также наличие еще одной конкретной формы модуляции - на кварту вверх (Гараканидзе, 1983), встречающийся крайне редко.

В вышеотмеченных публикациях автора данной работы рассмотрены еще две, неизвестные ранее, конкретные формы - модуляция на малую секунду вниз и на малую секунду вверх.

Не забудем, что при анализе любых вопросов ЗВУКОВЫСОТНОСТИ (каковым является и модуляция) необходимо учитывать НЕТЕМПЕРИРОВАННУЮ природу народного интонирования, поэтому все вышеназванные интервалы (на которых осуществляются тональные сдвиги) мы должны понимать условно, принимая во внимание специфику живого интонирования.

Учитывая сложность, многообразие, а также особую важность в процессе формотворчества многоголосной фактуры, необходимо признать наличие в грузинской народной многоголосной песне МОДУЛЯЦИОННОЙ СИСТЕМЫ с четкими структурными и композиционными закономерностями.

Анализируя модуляционные сдвиги как единый процесс, можно условно выделить в нем три этапа: (1) подготовка модуляции, (2) осуществление сдвига и (3) закрепление нового ладотонального центра. Процессуальный подход дает возможность проникнуть в суть происходящих модуляционных сдвигов, установить действующие "рычаги" модуляции.

Коротко, в тезисной форме представим основные формообразующие факторы модуляционных сдвигов и охарактеризуем конкретные модуляционные формы.

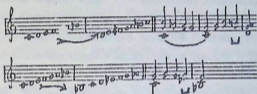
Итак, в процессе многовекового развития, в бурдонных песнях Восточной Грузии сформировались следующие основные виды модуляции:

1. Модуляция на большую секунду вверх;
2. Модуляция на большую секунду вниз;
3. Модуляция на малую терцию вниз;

4. Модуляцыя на большую терцию вниз;
5. Модуляцыя на малую секунду вниз;
6. Модуляцыя на малую секунду вверх.

Каждая из этих форм на этапах подготовки, осуществления и закрепления новой ладотональности использует множество различных приемов, совокупность которых позволяет сформулировать несколько общих закономерностей:

1. **ЛАДОВАЯ ФОРМА ПОДГОТОВКИ** модуляцией происходит с помощью вторжения в изначальную ладотональность элементов звукоряда будущей ладотональности:



2. **МЕЛОДИЧЕСКАЯ ФОРМА ПОДГОТОВКИ** - в мелодической фразе верхнего голоса подчеркивается опора будущей ладотональности, что приводит к перемещению тонального центра. Самый распространенный и совершенный вид мелодической формы подготовки - нисходящий тетрахорд с октавы на квинту ожидаемой ладотональности и возвращение на вершину тетрахорда - своеобразная мелодическая формула подготовки модуляционного сдвига:



3. В процессе непосредственного осуществления модуляционного сдвига бас или плавно переходит со старого на новый тональный центр, или попевает будущую тонику, выполняя своеобразное мелодическое движение, имеющее тенденцию превращения в цепочку функций (когда верхние голоса следуют за басовым голосом аккордовыми комплексами);

4. Основным принципом закрепления новой ладотональности следует считать незамедлительное экспонирование наиболее контрастных элементов нового звукоряда, отличающих его от прежнего (в разных случаях - терции, септимы, кварты);

5. Из средств закрепления новой ладотональности особого внимания заслуживает МЕЛОДИЧЕСКАЯ ФОРМУЛА - свободная, импровизированная попевка среднего голоса от терцового к квинтовому звуку:



6. Каждый из голосов традиционного грузинского трехголосного хора тяготеет к ведущей роли на разных этапах модуляционного процесса. В частности, на этапе подготовки наиболее активен верхний голос, непосредственное осуществление модуляционного сдвига контролируют только басы, закрепление же новой ладотональности чаще всего производит средний голос:



7. Особенно нужно отметить то, что в восточногрузинских протяжных застольных песнях чаще всего встречаются мажорные (в частности, миксолидийский) лады. Следовательно, большинство модуляций также осуществляется между мажорными ладами. Минорные же лады встречаются лишь при модуляциях в ладотональностях на большую секунду вверх и вниз (в виде исключения - во время модуляции на большую терцию вниз). Тут же отметим, что при модуляции только один из двух ладов может быть минорным, причем этот последний всегда дается на расположенном выше тональном центре (то есть в восходящих модуляциях минорным может быть лишь окончательный, а в нисходящих - изначальный лад);

8. В процессе исследования модуляционных форм можно столкнуться с весьма интересными случаями, когда происходит слияние, **ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ** трех основных этапов модуляционного процесса - подготовки, осуществления и закрепления новой ладотональности (в частности, есть случаи, когда происходит слияние этапов подготовки и осуществления модуляции (А), а также этапов осуществления и закрепления новой ладотональности (Б). Можно еще привести интереснейший пример, когда этап осуществления модуляции фактически опережает подготовку, вследствие чего в этом конкретном случае возникает модуляция посредством сопоставления (В):

The image shows a musical score with two examples of modulation processes, labeled A and B. Example A (measures 89-90) shows a transition from a major mode to a minor mode, with stages I, II, and III marked. Example B (measures 90-91) shows a transition from a minor mode to a major mode, also with stages I, II, and III marked. The score includes a treble and bass clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature.



9. Как показал непосредственный анализ модуляционных форм, модуляция посредством сопоставления в бурдонных песнях Восточной Грузии встречается очень редко, лишь в виде исключения. Причиной этого, по-видимому, является то, что подобная модуляция требует четкой метроритмической организации песни (или хотя бы модуляционного отрезка), что нехарактерно для бурдонных песен Восточной Грузии.

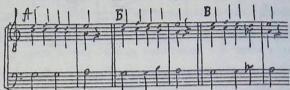
Перечисленные выше закономерности, как уже было сказано, являются общими для всех конкретных модуляций, что, естественно, не исключает своеобразие отдельных модуляционных форм. Коротко охарактеризуем каждую из них:

МОДУЛЯЦИЯ НА БОЛЬШУЮ СЕКУНДУ ВВЕРХ. Самым оригинальным и интересным способом подготовки модуляции следует признать появление повышенной седьмой ступени в миксолидийском ладу (ионийский элемент), что приносит в исходный лад ступень, характерную для звукоряда будущей ладотональности (ладовая форма подготовки модуляции).

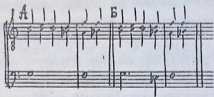
Модуляцию готовит также полное мажорное трезвучие, терция или большой септаккорд (аккорды терцового строя), звучащие в конце мелодико-гармонического построения на самой слабой доле музыкальной фразы.

При осуществлении модуляционного сдвига басы или непосредственно переходят на тонику нового лада (А), или поднимаются сначала

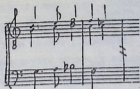
ла на третью ступень лада (терцовая замена родственных функций),
опевает будущий ладотональный центр (Б), при этом третья ступень
может быть понижена (эффект альтерации) (В):



МОДУЛЯЦИЯ НА БОЛЬШУЮ СЕКУНДУ ВНИЗ. Подготовка модуляции в основном происходит с помощью пониженной третьей ступени (дорийского элемента) в мажорном (миксолидийском) ладу, которая, как и ионийский элемент, привносит в изначальную ладотональность элемент будущей ладотональности. Подготовка модуляции иногда происходит путем подчеркивания в мелодической фразе опорных звуков (примы, кванты, октавы) будущей ладотональности. В этой модуляционной форме иногда встречается и мелодическая формула подготовки. При осуществлении тонального сдвига басы часто плавно переходят с тоники прежнего лада на новый тональный центр (А), иногда же происходит терцовая функциональная замена - опевание будущего ладотонального центра (Б):



Модуляция на большую секунду вниз осуществляется также с помощью одного из видов т.н. сложного модулирующего квартетного каданса:



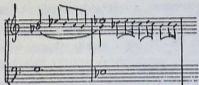
В порядке исключения возникают случаи модуляции с сопоставлением, когда после трезвучия прежней ладотональности непосредственно дается также тоническое трезвучие последующей ладотональности.

МОДУЛЯЦИЯ НА МАЛУЮ ТЕРЦИЮ ВНИЗ. Модуляционному сдвигу практически всегда предшествует МЕЛОДИЧЕСКАЯ ФОРМУЛА ПОДГОТОВКИ (видимо, столь широкое применение мелодической формы подготовки компенсирует отсутствие ЛАДОВОЙ ФОРМЫ подготовки). При осуществлении модуляции, басы, как правило, непосредственно переходят с прежних на новые тональные центры (исключительно редко скачок заполнен плавными секундовыми ходами). Закрепление же новой ладотональности производится по известной мелодической формуле (попевка с терции на квинту), терцовый звук в которой наиболее наглядно и красочно экспонирует звукоряд новой ладотональности:



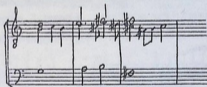
МОДУЛЯЦИЯ НА БОЛЬШУЮ ТЕРЦИЮ ВНИЗ. На этапе подготовки в этой модуляционной форме часто сливаются ладовая и мелодическая формы, а конкретно - в мелодической формуле подготовки модуляции

подчеркиваются пониженные VI и III ступени, являющиеся элементами звукоряда будущей ладотональности. При осуществлении тонального сдвига, басы, непосредственно, скачком идут в новый тональный центр (я в этом случае, как исключение, скачок может быть заполнен секундными ходами). Наиболее удобными элементами утверждения новой ладотональности служат ее квартовая и септовая ступени, поэтому с появлением нового тонального центра именно данные ступени и подчеркиваются:

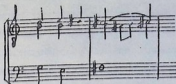


МОДУЛЯЦИЯ НА МАЛУЮ СЕКУНДУ ВНИЗ. Данная модуляционная форма осуществляется двумя различными конкретными способами:

1. С помощью сложного модулирующего квартового каданса II вида:



2. Путем синтеза двух модуляционных элементов - осуществляется переход на малую терцию вниз, после чего сразу же происходит разрешение на большую секунду вверх:



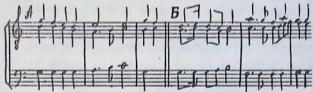
МОДУЛЯЦИЯ НА МАЛУЮ СЕКУНДУ ВВЕРХ. Данная модуляционная форма осуществляется только сверхсложным квартетным кадансом II вида (формула: I, II+, III⁺ = -III, УП(γ)I). Это сложнейшая модуляционная форма, используемая в бурдонных протяжных песнях Восточной Грузии. Данная модуляционная форма всегда используется в узловых моментах песни для связывания объемных, повторяющихся отрезков (построений), так как содержащийся в них модуляционный сдвиг на малую секунду вверх придает архитектонике песни огромный динамизм и напряжение. Эта модуляционная форма не встречается в середине небольших мелодико-гармонических построений, так как по причине своей необыкновенной сложности и по своему значению она всегда совпадает с окончанием какой-либо большой части и с началом нового раздела песни, что дает нам основание квалифицировать данный каданс как стратегическую модуляционную форму. В то же время, сверхсложный модулирующий квартетный каданс II вида никогда не встречается в окончании песни — даже в тех песнях, в которых использован данный каданс, в окончании песни используется не СВЕРХСЛОЖНЫЙ, а СЛОЖНЫЙ модулирующий квартетный каданс II вида, с помощью которого осуществляется переход на малую секунду вниз (I, II+, III⁺ = I⁺, I). Причиной этого, видимо, является характерный для сверхсложных форм данного каданса заключительный восходящий ход на большую секунду, содержащий в себе мощный динами-



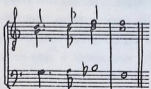
ческий заряд и своей природой противостоящий завершению песни, ее конечному кадансу. Значит, сверхсложный модулирующий квартовый каданс является не только стратегической модуляционной формой, но и весьма интересной и своеобразной динамической модуляционной формой, по своей сути полностью соответствующей внутренней природе всей грузинской народной многоголосной музыкальной системы.

Среди всех восточногрузинских кадансовых форм особое место по своему разнообразию и высокому уровню развития занимает сложный модулирующий квартовый каданс (термин Ш.Асланишвили, 1950). Из множества вариантов использования этого каданса можно выделить следующие основные формы:

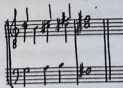
1. Два вида сложного квартового каданса (в которых происходит ЗАРОЖДЕНИЕ сложного модулирующего квартового каданса): сложный квартовый каданс I вида (производит переход со II ступени на I; формула: II, III, VI^{\flat} , I) и сложный квартовый каданс II вида (осуществляет переход с I на VII ступень, после чего обязательно возвращение на ЦФ: I, II, III, VII, I). См. А и Б:



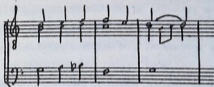
2. Сложный модулирующий квартовый каданс I вида - осуществляет переход на большую секунду вниз (формула: I, II, -III = VI^{\flat} , I):



3. Сложный модулирующий квартный каданс II вида - осуществляет переход на малую секунду вниз (формула: I, II+, III⁺ = VI^b, I):



4. Сверхсложный модулирующий квартный каданс I вида - содержит элементы двух модуляций, но фактически возвращается в начальную ладотональность (формула: I, II, -III, УП(7), I):



5. Сверхсложный модулирующий квартный каданс II вида, являющийся опять-таки результатом синтеза двух модуляционных форм; данный вид каданса совершает тональный сдвиг на малую секунду вверх: (I, II+, III⁺ = -III, УП(7), I):



х

х

х

После краткого обзора важнейшего формообразующего фактора восточногрузинских бурдонных многоголосных песен — модуляции, следует более детально остановиться на необходимости изучения **МОДУЛЯЦИОННЫХ ПЛАНОВ** протяжных бурдонных песен.

На модуляционные планы, как на самый консервативный элемент народной песни, впервые в грузинском музыковедении обратил внимание проф. Ш.Асланишвили. В книге "Гармония народных хоровых песен Картли и Кахети" он указывал на факты совпадения модуляционных планов различных вариантов одной и той же песни. Это явление легко объяснимо, если вспомнить, что модуляционные планы создаются в основном благодаря басовому голосу, подвергающемуся наименьшему влиянию импровизационного начала во время исполнения народных песен. Бас является самым стабильным элементом в народной песне, ибо с течением времени могут существенно измениться отдельные мелодические линии и гармонические обороты, но почти нетронутыми все это время сохраняются основные контуры архитектурного скелета песни. Этому способствуют два обстоятельства: (1) бас является самым неподвижным голосом в музыкальном фольклоре Восточной Грузии и (2) он исполняется целой группой певцов (в отличие от верхних голосов), что само по себе исключает возможность вторжения элементов импровизации во время непосредственного исполнения. Естественно, определение путей возникновения и развития народной песни, а также выявление ее связей с другими песенными формами, в первую очередь, требует изучения именно ее **МОДУЛЯЦИОННОГО ПЛАНА**. Итак, **МОДУЛЯЦИОННЫЙ ПЛАН** является **СВОЕОБРАЗНЫМ ГЕНЕТИЧЕСКИМ КОДОМ**, позволяющим исследователям заглядывать в

САМЫЕ ОТДАЛЕННЫЕ И СКРЫТЫЕ ПРОЦЕССЫ ВОЗНИКНОВЕНИЯ НАРОДНЫХ ПЕСЕН. Безусловно, СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ модуляционных планов народных песен может оказать неоценимую помощь исследователям народной музыки.

Отметим здесь же, что самой удобной для сравнительного анализа формой является ГРАФИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ модуляционных планов (Кордания И., 1981). В бурдонных песнях Восточной Грузии, как отмечалось выше, модуляционный план песни создает фактически один басовый голос. Соответственно, составляя графическое изображение модуляционного плана песни, целесообразно опираться на партию басового голоса. Кроме отображения соотношения тональных центров песни, в графическом изображении модуляционных планов необходимо отметить также конкретные модуляционные приемы (опять-таки исходя из партии басового голоса), так как полагаем, что кроме тонального плана, определенно статическим элементом песни является ее модуляционные приемы.

Закономерно, что генетическая близость "Чакруло" со "Стариной застольной" и "Застольной" выявилась именно благодаря сравнительному изучению модуляционных планов восточногрузинских протяжных бурдонных песен, что и дало толчок к выяснению значения термина "чакруло" и прослеживанию исторического пути развития грузинского бурдонного многоголосия (становления традиции трехголосного пения).

Ниже будет приведен результат сравнительного исследования модуляционных планов на основе известной восточногрузинской застольной песни "Протяжная кахетинская мравалхамери".

"Мравалхамери" смело можно считать одной из самых популярных и распространенных песенных форм всего грузинского музыкального фольклора. Неслучаен и тот факт, что среди огромного мно-

жества вариантов этой песни легко можно выделить более или менее отличающиеся друг от друга группы песен. Конкретно, можно все существующие варианты "Мравалхаммери" разделить на три основных типа: (1) застольные "Мравалхаммери", фактически не отличающиеся от других застольных песен. В эту категорию входят песни "Ай да мравалхаммер", "Старинная мравалхаммер" и др., (2) "Мравалхаммери", категории "Протяжной кахетинской", своей социальной функцией принадлежащие к застольным песням, но, в то же время, как мы увидим далее, принципиально отличающиеся от других застольных песен (сюда входят песни "Протяжная кахетинская мравалхаммери", "Протяжная мравалхаммери", "Протяжная кахетинская", "Мравалхаммери", "Кахетинская"), и (3) множество разновидностей так называемых городских "Мравалхаммери" более поздней формации, основанных, главным образом, на европейской мажорно-минорной системе.

Главные же особенности непосредственно "Протяжной кахетинской мравалхаммери" сформулируем следующим образом:

1. Только в этой песне (из всех застольных) мы встречаем . . . сложнейшую восточногрузинскую кадансовую форму - сложный модулирующий квартонный каданс. Ни в "Чакруло", ни в какой-либо другой застольной песне нет даже зачатков этого каданса;

2. Для "Протяжной кахетинской мравалхаммери" характерны модуляция исключительно на секунду вверх и вниз. Ни в одном из многочисленных вариантов этой песни не встречается довольно обычные в других развитых застольных песнях терционные модуляции;

3. Песня начинается короткой вступительной фразой (точнее возгласом), начинает ее верхний голос, и первый аккорд обрамлен октавой. В других же застольных песнях (в том числе и в "Чакруло") наблюдается противоположная картина - начинает песню средний голос, причем вступительная фраза обычно весьма развита, и первый

აკкорд обрамлен квинтой;

4. "Протяжная кахетинская мравалхамერი" является единственной застольной песней в Восточной Грузии, заканчивающейся не восходящей, а нисходящей модуляцией (об этом уже говорилось).

И наконец, самая принципиальная и важная деталь: графические изображения модуляционных планов "Протяжной кахетинской мравалхамери" и других застольных песен отличаются друг от друга коренным образом. Это очень существенный момент, ибо, как было отмечено выше, наиболее устойчивым и стабильным компонентом народной песни является ее форма, модуляционный план.

Все перечисленные, весьма принципиальные отличия, по всей видимости, не могут иметь случайный характер. Они естественно вытекают из закономерностей исторического развития самой песни и наводят на мысль, что "Протяжная кахетинская мравалхамери" имеет несколько иное происхождение, нежели другие застольные песни. Эта мысль подтверждается одной из принципиальных особенностей модуляционного плана "Протяжной кахетинской мравалхамери", в частности, наличием сложного модуляционного квартového каданса. В "Протяжной кахетинской мравалхамери" мы встречаем лишь самые сложные, развитые формы этого многопланового каданса, что, в свою очередь, приводит к мысли, что именно благодаря многовековому пути развития самой песни этот каданс достиг столь высокого уровня развития. Возможность случайного, искусственного привнесения в данную песню этого каданса, полностью исключена, ибо: 1) в "Протяжной кахетинской мравалхамери" названный каданс занимает важнейшее место, являясь динамическим центром формы; 2) именно благодаря ему песня превращается в так называемую "протяжную" (произведение незамкнутой категории); 3) этим кадансом и завершается песня.

В то же время, существенное значение имеет изучение объектив-

ной картины зарождения и развития сложного модулирующего квартетного каданса: наиболее примечателен тот факт, что в соответствии со своей природой, этот каданс должен был появиться только в тех песнях, в которых имеется ритмически организованный и четко акцентированный бас (Жордания И., 1980). Здесь мы коснулись иной сферы, т.к. известно, что ритмически организованный и акцентированный бас не может быть в восточногрузинской бурдонной застольной песне! Действительно, пересмотрев музыкальный материал, мы убеждаемся, что сложный модулирующий квартетный каданс в зачаточных формах в основном встречается в дорожных, походных и хороводных песнях. Что же касается застольных песен, то характерное для них бурдонное звучание баса ни в коем случае не может создать объективных условий появления этого каданса (поэтому, видимо, его и нет в других застольных).

После установления этих закономерностей логически возникла весьма оригинальная гипотеза относительно общих истоков и родства "Протяжной кахетинской мравалхамери" и "Песен дружек" (Жордания, 1981). Анализ этой, весьма смелой, на первый взгляд, гипотезы привел к исключительно интересным выводам. "Песня дружек" и "Протяжная кахетинская мравалхамери" обнаруживают явное родство по некоторым, притом существенным, признакам:

1. "Песня дружек" и "Протяжная кахетинская мравалхамери" представляют собой песни повторного строения, незамкнутой формы. Конечно, в "Протяжной кахетинской мравалхамери", ввиду ее плавного, неторопливого развертывания, повторность встречается сравнительно реже, чем в подвижных и динамичных "Песнях дружек";

2. Обе песни обычно начинаются октавной аккордовой рамкой после короткого вступления;

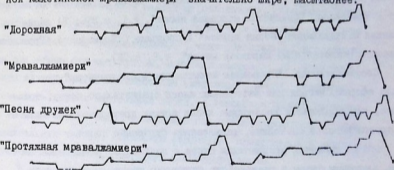
3. В обеих песнях центральным элементом формы является слож-

ный модулирующий квартовый каданс, который дается перед большими повторными построениями;

4. Весьма интересно своеобразное движение баса перед сложным модулирующим квартовым кадансом: бас два раза (иногда од. раз) опускается на УП ступень, так сказать, "набирается с л" перед восходящим ходом этого каданса. Этот своеобразный момент одинаково часто присутствует как в "Песнях дружек", так и в "Мравалхамьера";

5. "Песни дружек", так же, как и "Протяжные кахетинские мравалхамьера", оканчиваются нисходящей модуляцией;

6. А главное, совпадает основной архитектурный костяк повторных построений "Протяжной кахетинской мравалхамьера" и "Песен дружек", только с той разницей, что в соответствии с различным спокойным движением бурдонной песни каждое построение в "Протяжной кахетинской мравалхамьера" значительно шире, масштабнее:



Не следует забывать об одном весьма значительном и интересном моменте: так же, как и "Мравалхамьера", "Песни дружек" неоднородны по своему строению и основным музыкальным компонентам. В частности, давно известно, что существуют два типа "Песен дру-



жек": (1) дорожные и хороводные^{*} и (2) застольные. Застольные "Песни дружек" по своему строению и форме родственны другим, "обычным" застольным песням. Для нас же весьма значительны ДОРОЖНЫЕ и ХОРОВОДНЫЕ "Песни дружек", ибо именно в них и появляется сходство с формами "Протяжной кахетинской мравалхамери"; именно их касаются приведенные нами выше параллели и именно они представлены на графических изображениях.

И что самое важное, есть "Песни дружек", которые по строению являются типичными дорожными и хороводными "Песнями дружек", но их умеренный темп, бурдонный бас, сравнительно свободный метр и размер указывает на то, что эти песни вполне могли быть исполнены и за столом - они представляют собой своеобразную ПЕРЕХОДНУЮ СТАДИЮ между подвижными, остроритмическими "Песнями дружек" и размеренной, бурдонной "Протяжной кахетинской мравалхамери" (таковы, например: 1) записанная Ш.Мшвелидзе "Песня дружек" в сборнике Г.Чхиквадзе "Грузинская народная песня", т. I, с. 356; 2) записанная О.Чиджавадзе "Песня дружек" в сборнике О.Чиджавадзе "Грузинская (кахетинская) народная песня", т. II, с. 76).

Соответственно, "Протяжная кахетинская мравалхамери" должна была сформироваться как застольная песня сравнительно позже; после того, как дорожные и хороводные песни дружек претерпели эволюцию и превратились в спокойные, размеренные бурдонные песни.

Что же касается превращения песни с подвижным, ритмически четким, активным басом в размеренную бурдонную песню, следует отметить, что эта, весьма сложная, на первый взгляд, метаморфоза не редкость для народной песни. Но, все же, встает вполне конкретный,

^{*}Хороводные "Песни дружек" давно уже не функционируют. Они встречаются в единичных случаях в виде реликтов. По всем параметрам хороводные "Песни дружек" были близки к дорожным "Песням дружек".

требующий разрешения вопрос: ПОЧЕМУ произошел столь резкий поворот от метrorитмически организованных "Песен дружек" к бурдючной застольной песне?

Грузинским историкам, этнографам и фольклористам хорошо известно, что в древней Грузии свадебный обряд включал в себя обязательный элемент: по приходу гостей (дружек) в дом, они пели, затевали ритуальный хоровод вокруг очага. Языческие корни этого обрядового действия очевидны. И вот, после принятия христианской веры и постепенного наступления на все языческое, произошла потеря самого языческого элемента - хоровода вокруг очага (кроме хоровода, естественно предположить, что новая религия не смогла бы остаться равнодушной также к старому, "варварскому" поэтическому тексту). Что же получилось? Исчез хоровод (о том, как долго шла борьба, нет необходимости говорить), и исчез^ж (или был заменен) старый поэтический текст, а сама песня сохранилась и стала исполняться ЗА СТОЛОМ, неся в памяти народа старую, обрядовую функцию (вспомним: хоровод обязательно затевался по приходу гостей, до начала застолья; "Мравалжамири", тоже обязательно, исполняется за свадебным столом, притом, в начале застолья...). Лишившись четкой метrorитмической основы (хоровода), песня, оказавшись в контексте других застольных песен, в атмосфере самого застолья, в течение многих веков постепенно стала "растягиваться", терять изначальную четкую, подвижную структуру, превращаясь в неторопливую, торжественную, протяжную застольную песню.

В этой связи следует отметить, что даже в разных вариантах "Протяжной кахетинской мравалжамири" различен темп экспонирования музыкального материала, и обычно певцы высокого класса предла-

^ж Небезинтересно, что большинство вариантов "Протяжной кахетинской мравалжамири" исполняется без текста, распевом единственного слова - "мравалжамир"...

гают нам более сложные и многообразные мелодические рисунки, в результате чего форма песни становится еще более масштабной и растянутой (следовательно, процесс "расширения" песни фактически продолжается и сегодня).

За превращением подвижных дорожных и хороводных "Песен дружек" в бурдонные песни, естественно, последовало несколько изменений, которые хорошо видны при внимательном рассмотрении модуляционных планов этих песен. В первую очередь, следует отметить, что каждое повторное строение "Песен дружек" обычно дается на первоначальной тональной высоте, а в начале повторения построения "Протяжной кахетинской мравалхаммери" дана еще одна восходящая модуляция на большую секунду. Это различие легко объяснить, если вспомнить предрасположенность застольных песен к постепенному повышению тональности, что, в основном, осуществляется восходящими секундовыми модуляциями. Следует учесть, что в "Песнях дружек" проведение каждого повторяющегося колена на новой высоте было бы связано с большими неудобствами, так как из-за быстрого темпа песни число подобных колен часто довольно велико, что и создало бы большие регистровые трудности для исполнителей. Зато в "Протяжной кахетинской мравалхаммери" встречаются один или два (крайне редко - больше) повторяющихся построений, что дает возможность исполнителям постепенно повышать тональность каждого нового построения и достигать этим прилива новой эмоциональной волны. Естественно, напрашивается вывод, что в "Протяжной кахетинской мравалхаммери" отмеченная выше восходящая секундовая модуляция должна была появиться после ее превращения в бурдонную песню.

Еще об одной детали. Часто народные певцы называют "Протяжную кахетинскую мравалхаммери" коротко "Мравалхаммери", по одной простой причине: "Какая же песня у нас короткая?" - задают они фольк-

лористам вполне справедливый вопрос. (Например, в двухтомный сборник О. Чидзавадзе "Грузинские (кахетинские) народные песни" внесены четыре "Мравалхамери" и одна "Кахетинская" - все пять из категории "Протяжная кахетинская мравалхамери"). В этом случае следует учитывать то, что "Мравалхамери", в свою очередь, делится на несколько видов, и категория "Протяжных" означает песню незамкнутой, повторной формы, со строго сформировавшейся архитектоникой и весьма своеобразной исторической судьбой. Как видим, для определения происхождения и категории песни обязателен учет ее важнейшего компонента - модуляционного плана (архитектоники). Дальнейшее сравнительное изучение модуляционных планов конкретных песен сулит еще немало важных открытий.

х х

х

Переходя в сферу формообразующих закономерностей западногрузинской народной многоголосной полифонической песни, мы вступаем фактически в совершенно неизученную область. По странному стечению обстоятельств, все исследователи грузинской народной музыкальной культуры в своих трудах основывались на восточногрузинские бурдонные многоголосные песни. Западногрузинское же полифоническое наследие, может быть, ввиду особой сложности его музыкального языка, в трудах грузинских музыковедов почти не затрагивалось. Ни Аракишвили, ни Палиашвили, ни Чхиквадзе, ни Аслаianiшвили, отмечая свежесть западногрузинского песенного творчества, блестящее голосоведение, сложнейшие аккордовые созвучия, фактически не коснулись основных элементов комплекса системообразующих факторов этой замечательной многоголосной традиции. Небольшой брошюрой Д. Аракишвили "Ладовый строй народных песен Западной Грузии" (1954) и статьей

Ш.Асланишвили "Ладн народных песен Западной Грузии" (1954) фактически исчерпываются исследования в этой области до 80-их годов. В этих работах впервые были затронуты вопросы сложных ладных образований, их переменной природы, своеобразия аккордики и кадансов, вопросы форм (в основном, в названной работе Ш.Асланишвили, 1954). Исследователями было отмечено, что песенная культура Западной Грузии заслуживает особого внимания в связи со сложностью и оригинальностью музыкального языка. Ими же были изложены первые весьма ценные наблюдения над этим своеобразным феноменом. В то же время, как и следовало ожидать, первые попытки осмысления столь сложного явления не были застрахованы от неточностей. Еще в предисловии к книге "Гармония народных хоровых песен Картли и Кахети" (1950) Ш.Асланишвили писал: "Представленная работа завершена в 1944 году. Результаты дальнейшего изучения народно-песенной культуры всей Западной Грузии и горных регионов Восточной Грузии дает нам право предположить, что основные положения, сформулированные в данной работе, характеризуют народно-песенную культуру всей Грузии" (с.5). Разумеется, механическое распространение закономерностей восточногрузинской бурдонной многоголосной песни на западногрузинскую полифоническую песенную культуру было бы недопустимым упрощением. Сам же Ш.Асланишвили, при повторном издании книги (1970), отказался от приведенной выше мысли. Очень спорным кажется также мнение Ш.Асланишвили относительно перерастания грузинской народной гармонической функциональной системы в мажорно-минорную систему: "... мы уже отмечали, что сложный модулирующий квартонный каданс (сложнейшая кадансовая форма восточногрузинского музыкального фольклора. - И.Д.) содержит зачатки кварто-квинтовых соотношений, и первый же благоприятный случай создает возможность для возникновения в грузинской народной песне мажорно-минорной сле-

темы. Здесь мы можем добавить, что подобные зачатки мы встречаем и в западногрузинской народной песне" (Асданишвили, 1954, с.187).

III. Асданишвили исходит из предположения, что грузинская народная функциональная система не выходит за рамки секундовых сопряжений функции, и что единственной функциональной системой (в полном смысле этого понятия) является европейская мажорно-минорная система, к которой, при "благоприятных обстоятельствах", и может в своем развитии прийти грузинская народная функциональная система.

В предыдущей главе мы старались доказать, что грузинская народная функциональная система — это вполне сформировавшееся, оригинальное явление, своими внутренними закономерностями принципиально отличающееся от европейской функциональной системы (например, моноцентральностью функциональных взаимоотношений, не говоря о других важных закономерностях); здесь имеются не только секундовые, но и терцовые, квартовые и квинтовые функциональные сопряжения, ни в коей мере не связанные с мажорно-минорной системой. Разумеется, вполне возможно, что дальнейшие исследования выявят новые важные детали или неточности в предложенной в данной работе картине функциональной системы, но, думаем, что, с одной стороны, о внутренней целостности, и, с другой — о принципиальном ее отличии от классической европейской мажорно-минорной системы можно говорить с полной определенностью.

Самая важная работа в сфере музыкальных закономерностей песенного творчества Западной Грузии — диссертация И. Кенти "Гармония народных песен Западной Грузии" (1983). В работе впервые поставлены многие важные вопросы, исследованы и класс-



сифицированы новыи для грузинского музыковедения аккордовые звучия, кадансовые и модуляционные формы, поднята проблема наличия в западногрузинском фольклоре таких явлений, как полиаккорд, полигармония, полиладовольг. Однако все названные вопросы в работе рассмотрены в отрыве от полифонического по сути принципа мышления всего западногрузинского фольклора, вне учета действия важнейших факторов стабильного и мобильного; не включены в рассмотрение и сами сложные полифонические образцы, квинтэссенция всего западногрузинского музыкального фольклора. Все это, видимо, логический результат того, что по сей день не разработаны основы западногрузинской народной ПОЛИФОНИИ, не установлены ее основные стилевые черты и важнейшие закономерности формотворчества. Вне учета своеобразия голосоведения, принципов создания сложной полифонической фактуры, любая попытка охарактеризовать закономерности гармонического языка западногрузинской полифонической музыки будет односторонней. Несмотря на это, работа И. Угенти (к сожалению, не полностью опубликованная) остается пока единственной, в которой сравнительно полно отображено разнообразие многоголосной фактуры в западногрузинской народной музыке, ее аккордовая, кадансовая и модуляционная изобретательность.

х

х

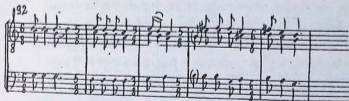
х

Хорошо известно, что основу западногрузинского песенного фольклора составляет КОНТРАСТНАЯ ПОЛИФОНИЯ. В многоголосной фактуре ярко различаются своеобразия каждого голоса, каждой мелодической линии. Здесь вообще не фигурирует такой известный принцип голосоведения, как ИМИТАЦИЯ. Соответственно, имитационная полифония, основа основ европейского профессионального по-

лифонического стиля, совершенно не свойственна грузинской многоголосной песне. В связи с этим можно отметить, что предположения З.Наделя (1933) и М.Шнайдера (1969) относительно наличия элементов имитационной полифонии в грузинской многоголосной песне лишены основания. Мелодические обороты, как высокого, так и среднего и басового голосов, настолько специфичны, что по одному рисунку нетрудно распознать, в исполнении какого голоса может звучать та или иная интонация, фраза или предложение. Исходя из вышесказанного, можно выразиться еще более конкретно - основу западногрузинского музыкального стиля составляет **КОНТРАСТНАЯ (МНОГОГЕЛАСНАЯ) ПОЛИФОНΙΑ**.

Первые впечатления, возникающие при прослушивании образцов западногрузинского многоголосия (в сравнении с восточногрузинским), - это (1) четкая метро-ритмическая организация и (2) активность басового голоса.

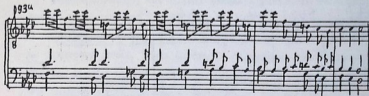
1. Импровизационный, неторопливый, богато украшенный мелизматикой, метро-ритмически свободный распев восточногрузинских протяжных песен здесь заменяется острым, метро-ритмически четко организованным, лишенным мелизматических украшений распевом, своей упругостью больше напоминающим инструментальное звучание слаженного ансамбля. Здесь же следует отметить, что четкая метро-ритмическая организация с постоянной пульсацией свойственна не всем диалектам Западной Грузии:

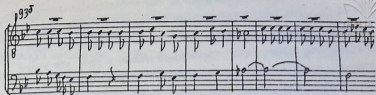




Этот фрагмент сванской ритуальной "Лиле" (гимн солнцу) весьма характерен в метро-ритмическом отношении для сванского фольклора. Если вспомнить, что Сванетия сохранила до наших дней древнейшие пласты западногрузинского музыкального фольклора, то будет логично предположить, что господство четкой метро-ритмической рамы стало естественным результатом полифонизации фактуры многоголосных песен равнинных районов Западной Грузии. Видимо, в архаичных слоях всего западногрузинского музыкального фольклора был весьма распространен подобный переменный метр. Представить себе сложное полифоническое сплетение голосов при постоянной перемене метра весьма сложно, однако, при комплексно-параллельном многоголосии (Сванетия), когда песня развивается неторопливо, мелодическая активность голосов доведена до минимума (в масштабе Грузии), и когда текст песни воспроизводится всеми голосами синхронно, сохранение единой многоголосной фактуры при переменном метре не выглядит уже столь сложным.

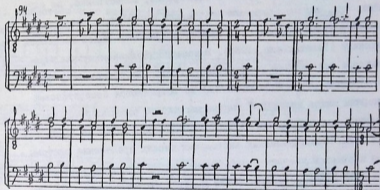
2. Басовый голос в Западной Грузии, как и в Восточной, исполняется хором (нет необходимости повторять, что во всей Грузии верхние голоса всегда поются индивидуально). Несмотря на мощный "тормоз" унисонного исполнения, басовая партия западногрузинских народных песен часто поражает своей активностью, мелодической развитостью:





На басовом голосе полифонических песен задержимся особо.

Разумеется, такие развитые басовые партии можно встретить далеко не во всех песнях и не во всех этнографических регионах. В Сванетии и в горной Раче, например, басовая партия довольно часто не выходит за терцовый или квартовый диапазон и представляет собой бурдонно растянутую остинатную формулу:



Подобный каданс (I, УП, УI, УП, I) настолько характерен для сванской многоголосной песни, что Х.Аракеловым для него предложено и. ванье "сванский каданс" (Аракелов, 1986).

Как уже было отмечено в начальном обзоре региональных стилей грузинского народного многоголосия, в Сванетии встречаются, в основном, только трехголосные песни. Это же поло-

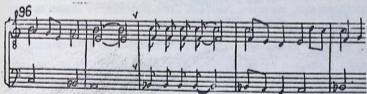
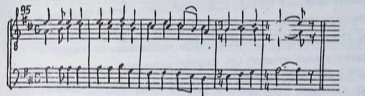
жение распространяется фактически на все остальные диалекты равнинной Западной Грузии (исключение составляют двухголосные песни горной Аджарии). Исходя из этого многозначительного факта, в грузинском музыковедении преобладает мнение о том, что трехголосный склад возник в Западной Грузии раньше, чем в Восточной (Аслаишвили, 1954; Гараканидзе, 1986), с чем можно согласиться, ибо, несмотря на отсутствие исторических данных, об этом свидетельствует сам музыкальный материал.

Весьма актуальным является также предположение Ш.Аслаишвили относительно зарождения трехголосия на архаичном этапе развития западногрузинского многоголосия путем возникновения на двухголосной основе третьего, высокого голоса, — квинтовой надстройки на басовый голос. Квинтовая надстройка, естественно, не случайна; она, видимо, отражает внутреннее своеобразие западногрузинской ладовой системы, так называемой системы ладов квинтовой диатоники (Гоготидзе, 1983). В западногрузинском музыкальном фольклоре эта система господствует. Здесь (за исключением немногих образцов речинского диалекта) не встречаются бестритоновые звукоряды ладов квартовой диатоники, широко распространенные в протяжных застольных песнях Восточной Грузии. Напомню здесь же, что и в восточногрузинских застольных песнях применение системы ладов квартовой диатоники ограничено только звукорядом, находящимся НИЖЕ ладового центра (ниже центра действуют квантовые закономерности). Это своеобразие грузинской народной ладовой системы требует дальнейшего всестороннего изучения. Предварительно заметим, грузинскому народному функциональному многоголосию (грех-голосию), с его жесткими закономерностями вертикальной координации фактуры, думаем, более соответствует именно квинтовая система.

Еще одно своеобразие, отличающее (на основе общности!) музы-



кальные системы равнинного и горного регионов Западной Грузии: квинтовая рама крайних голосов в горных диалектах ограничивает мелодическую активность среднего, ведущего голоса, поэтому партия среднего голоса в сванских песнях мелодически развита очень слабо и часто представляет собою остигатное повторение одного (или нескольких) мелодических фраз. Вся многоголосная фактура здесь редко выходит за квинтовую (или секстовую) аккордовой рамой. Редко аккорды достигают диапазона септими для октавы. Выход за октаву происходит крайне редко, и, видимо, представляет собой более позднее явление (его мы встречаем в нескольких экспедиционных записях из нижней Сванетии). В равнинных же регионах (особенно в I, рии) средний голос активно "нарушает" квинтовую раму, вследствие чего иногда трудно разсрять, какой из верхних голосов является первым и который вторым:



В приведенных фрагментах крайние голоса движутся параллельными квинтами, средний же голос оказывается выше своих голосов. Таким образом, при последующем развитии комплексно-параллельного многоголосия, квинтовая рама уже не могла "сковать"

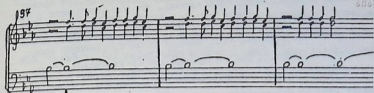
мелодическое развитие среднего голоса. Подобный "обмен местами" очень характерен для развитых полифонических диалектов Западной Грузии.

Квинтовое наслоение, логично вытекающее из функциональной системы ладов квинтовой диатоники, необходимо учитывать и при выяснении причин и путей возникновения в аджарской и гурийской трудовых артельных песнях ЧЕТЫРЕХГОЛОСИЯ.

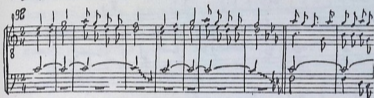
Интересен подход к четырехголосной фактуре самих исполнителей. По их убеждению, песню исполняют три голоса: "ткама" ("сказывание" - средний голос, передающий словесный текст песни), "кряманчули" или "гамкьяли" (высокие специфические голоса) и "баби" (бас, исполняющийся хором). Четвертый, бурдонный голос - "шамхобари", по определению самих исполнителей - "не голос".

В работах Д.х.Ногаидели (1958), Г.Чхиквадзе (1960в) и В.Ахобадзе (1961) впервые был рассмотрен феномен народного четырехголосия в Западной Грузии, и, неудивительно, что четвертым, новым голосом был признан именно "шамхобари". Ахобадзе связывал появление бурдонного голоса в центре многоголосной фактуры с инструментальной музыкой (на чонгури четвертая, короткая струна ("зили"), употребляемая сравнительно редко, тоже неподвижна (Ахобадзе, 1968). Оставив в стороне споры о хронологическом приоритете этого наблюдения, необходимо отметить, что при исследовании путей возникновения четырехголосной фактуры в западногрузинских трудовых песнях собою не учитываются некоторые важные обстоятельства. Во-первых, трудовые артельные песни "Надуря" встречаются не только в гурийском и аджарском фольклоре. Они очень распространены, например, в Имеретии, где они исполняются трехголосно. Очень важен тот факт, что в трехголосной фактуре мы встречаем именно бурдонный нижний голос, явно родственной

"შემხმობარი":



Г-вторых, в самих гурайских и аджарских песнях, как уже отмечалось, четырехголосие появляется только во второй половине песен "Надуря". В первой же половине, при трехголосной фактуре, функцию нижнего голоса выполняет все тот же бурдонный "шემхмობარი":



Этот голос звучит на протяжении всей песни, создавая в сопряжении с метро-ритмически четкими и мелодически развитыми другими голосами особый динамизм. Поэтому, учитывая вышесказанное, естественно предположить, что бурдонный голос, "шემхმობარი", является ИЗНАЧАЛЬНЫМ КОМПОНЕНТОМ западногрузинских трудовых артельных песен, возникновение же четырехголосия связано с появлением мелодически активного басового голоса (фактически второго басового голоса). Новый басовый голос, в соответствии с системой квинтовой диатоники, возник на чистую квинту вниз от бурдонной оси "шემхმობარი". Произошла перемена центра системы: начальная ЦФ (I ступень) сменяется новой ЦФ (II^н ступень). О возможности подобной смены родственных функций шла речь в раз-

деле, посвященном вопросам гармонической функциональности грузинской народной многоголосной музыкальной системы.

Таким образом, можно предположить, что четырехголосие в грузинских и аджарских трудовых артельных песнях ("Надури") возникло на основе трудовых трехголосных песен с бурдонным басом. Появление четвертого, самого низкого голоса произошло сравнительно поздно; с его возникновением центр системы перешел на квинту вниз от изначального центра ладогармонической системы. Характерно, что в конце песенной формы (исходя из социальной функции, "Надури" могла длиться дольше часа) новая ЦФ теряет функцию гармонического остова и начинает тяготеть к прежнему центру системы - бурдонизирующему "шамкмобари":

Исходя из всего вышеизложенного, можно заключить, что становление западногрузинского полифонического многоголосия шло двумя основными путями: I) комплексно-параллельное трехголосие постепенно перерастает в полифоническую фактуру, благодаря выходу из квинтовой рамы среднего голоса и постепенной мелодической активизации всех голосов. При этом теряется изначальное един-

ство, компактность трехголосной фактуры: словесный текст поур-
чается только среднему голосу, высокий голос и бас поют на глос-
сопелиях; 2) трехголосные трудовые артельные песни с бурдонным
басом (такие "Надури" сохранились в Имеретии) приобрели четвер-
тый, самый низкий голос. При этом бурдонный бас остался, в виде
педали, в центре четырехголосной фактуры (квинтовое наложение
снизу).

Разумеется, в связи с последним предположением (относитель-
но наличия бурдонного трехголосия в трудовых песнях Западной
Грузии) было бы крайне важно проанализировать многоголосные
трудовые песни Сванетии, но здесь мы сталкиваемся с одним
непредвиденным обстоятельством — до сих пор экспедиционные ра-
боты не обнаружили наличия трудовых песен в Сванетии, богатой
обрядово-культурными и хороводными песнями. Этому поразительному
явлению пока трудно найти убедительное объяснение.

х х

х

Внутренние закономерности взаимоотношения голосов, вопросы
их горизонтального (мелодического) развития и вертикальной (гар-
монической) координации до сих пор не изучались грузинскими му-
зыковедами. Ниже будет предложена первая попытка осознания этой
сложнейшей сферы западногрузинского полифонического мышления.

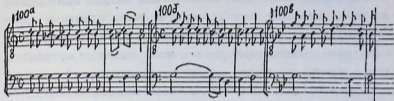
Несмотря на кажущуюся мелодическую независимость голосов, в
западногрузинской народной полифонической песне действует — эт-
кие внутренние закономерности голосоведения и вертикальной коор-
динации, выработанные многовековой исполнительской практикой.
Осознание этих глубинных рычагов западногрузинской полифоничес-
кой системы мешают несколько обстоятельств: I) как уже отмеча-

лось, западногрузинская народная полифония основывается на принципе Контрастности. Соответственно, мы вынуждены анализировать полифоническую фактуру вне такого мощного формобразующего фактора, как имитация; 2) основной музыкальной идеи, в виде темы европейских полифонических форм, здесь, строго говоря, вообще нет. Таким образом, мы лишаемся и этой возможности - охарактеризовать тему и затем методично проследить за всеми вариантами ее появления; 3) каждое новое исполнение одного и того же полифонического образца теми же исполнителями привносит новые важные детали в многоголосную фактуру (не говоря уже о различных исполнительских коллективах, доводящих одну и ту же песню до совершенно другого, часто даже неузнаваемого, варианта). Естественно, анализируя какой-либо образец западногрузинской полифонии, исследователь обязан выйти за рамки находящегося перед ним зафиксированного текста, учитывать все другие известные варианты и даже больше - учитывать и незафиксированные, но принципиально возможные варианты каждой конкретной детали, фразы, предложения, аккорда или кадансовой формы.

Не учитывать действительные принципиально важные для музыки устной традиции факторы **СТАБИЛЬНОГО И НОБИЛЬНОГО** во время анализа западногрузинской полифонической фактуры - значит с самого же начала обречь на механический подсчет те или иные детали зафиксированного (по сути мертвого) текста, вместо всестороннего анализа пульсирующего, меняющегося в каждую секунду живого процесса "коллективного обнаружения музыки" с его вероятностной судностью.

x x
x

"Точкой отсчета" будет логично взять СТАБИЛЬНУЮ фактор. Во многих западногрузинских полифонических песнях осью, центром мерцающей полифонической фактуры является ОДИН ИЗ ГОЛОСОВ, БУРДОН или ОСТИНАТО — основные конкретные воплощения такой оси полифонической фактуры. При этом бурдонировать могут все три голоса (бурдон, как правило, речитативный):



О "шемхобари" нет необходимости говорить — находясь в центре четырехголосной фактуры, он является мощной осью, центростремительной силой, не дающей "разлететься" другим, мелодически активным голосам. Являясь по сути единственным примером чистого бурдона во всем гурийском музыкальном фольклоре, "шемхобари" держит всю полифоническую фактуру под строжайшим контролем.

В трехголосных песнях, в которых отсутствует "шемхобари", функцию оси полифонической фактуры берут на себя поочередно все три голоса. По неписанным законам гурийских исполнителей, когда один из голосов начинает импровизировать, другой производит в это время более выдержанные звуки, дает этим возможность (и основу) партнеру для импровизации; когда импровизатор переходит к исполнению мелодической линии ближе к канону, настает черед его партнера, и теперь уже он старается максимально выявить свой импровизаторский талант. Благодаря такому мудрому распределению

функций, полифоническая фактура не перегружается и не превращается в сумму импровизационных мелодических линий. Ось фактуры, соответственно, возникает то в одном, то в другом голосе. В данной исполнительской особенности западногрузинских полифонических песен нетрудно разглядеть определенную аналогию с джазовой исполнительской традицией, с его системой меняющихся солистов-импровизаторов.

Здесь может вполне закономерно возникнуть вопрос: какая же необходимость в поисках осей полифонической фактуры, если басовый голос исполняется унисонным хором, и, соответственно, в полифонической фактуре ось постоянно налицо в виде канонизированного, неизменяемого баса? Отметим, что в сложнейших полифонических образцах гурийского, аджарского, мегрельского и имеретинского диалектов бас, как и верхние голоса, исполняется ИНДИВИДУАЛЬНО! Возникает качественно новая исполнительская форма - ТРИО* СОЛИСТОВ, налицая в западногрузинской многоголосной исполнительской традиции. О путях формирования трио, о закономерности его появления в музыкальных диалектах Западной Грузии более подробно говорится в работе Н.Бордания (1966). Однако необходимо сказать несколько слов о новом явлении - басовой партии в индивидуальном исполнении.

В трио басовую партию поет самый опытный, признанный мастер-исполнитель, умеющий петь все три голоса. Поручить певцу спеть в трио басовую партию - значит признать его приоритет, как знатока, как лучшего мастера-импровизатора. Для исполнения басовой партии важны не только вокальные данные, певцу, что важнее, необходимо вклиниться в полифоническую фактуру, мастерски обогатить

* Здесь, наверное, целесообразно было бы употребить термин "терцет", но в грузинском музыковедении укоренилось вышеприведенное название этой исполнительской традиции.

ее, чутко реагировать на процесс формирования. Разумеется неслучайно, что подавляющее большинство замечательных гурийских исполнителей (в Гурия трио особенно популярно) были известны как исполнители басовой партии. Небезынтересно и то, что при встрече трех ведущих певцов разных ансамблей (исполняющих, как правило, басовую партию в своих коллективах), самую сложную, басовую партию почтительно уступали лучшему, самому опытному, старшему исполнителю (нет нужды напоминать, что каждый из них смог бы спеть любой из трех голосов). Следующему в исполнительских традициях трио человеку известно, что ведущим, главным в полифонической фактуре песен трио является не средний голос, ведущий текст, с высоким, часто поразительной слушателя фактурой "кричанчули", а бас, самый низкий и, казалось бы, самый неприметный голос. В мелодическом отношении басовый голос часто превосходит оба остальных - и по диапазоны, и по свободе импровизационного развития (Зордания Н., 1985). Именно от баса в наибольшей степени зависит гармоническое многообразие, свежесть и оригинальность звучания всего ансамбля. Один важный фактор - бас трио фактически никогда не пользуется поэтическим словесным текстом. Основу для его интонирования создает глоссолалия (о системе глоссолалий, интересной закономерности присовокупления определенных слогов и даже звуков к разным - восходящим и нисходящим - басовым ходам см. Зордания Н., 1985). В грузинском музыковедении неоднократно отмечалось, что наличие определенного словесного текста сковывает развитие интонационной активности голоса (Ахобадзе, 1961; Эркомашвили, 1979; Зордания Н., 1985) - переводит голос на речитацию. Именно поэтому самым "неподходящим" в гурийской полифонической песне является средний голос, "обремененный" необходимостью вести словесный текст. Исключительно интересно

то, что в Западной Грузии (особенно в Гурии) бытует большая группа песен, вообще лишенных поэтического текста. Нетрудно догадаться, что именно в этих песнях полифоническая самостоятельность голосов достигает максимального развития. Кстати, в некоторых развитых восточногрузинских песнях текст тоже сведен к минимуму. Например, название "Протяжная кахетинская мравалхамери" содержит втрое больше текста, чем сама песня (многие варианты этой песни, как уже отмечалось, исполняются без текста, при варьированном распеве единственного слова - "мравалхамер").

Сделав небольшой, но необходимый экскурс в исключительно интересную и важную сферу - сферу исполнительской традиции трио, и показав особую важность басового голоса при исполнении развитых полифонических песен Западной Грузии, вернемся к вопросу о стабильном элементе (оси) полифонической фактуры. Как убедился, в отличие от восточногрузинских песен, в которых наличие бурдонного баса полностью снимает вопрос о дискуссионности местонахождения оси (центра системы), в западногрузинском музыкальном фольклоре этот вопрос актуален, особенно в трио - ввиду "мелодической эмансипации" басового голоса.

Как отмечалось выше, в сложных полифонических песнях, при мелодической активности всех трех голосов, функцию оси полифонической фактуры поочередно берут на себя разные голоса. И все же, необходимо подчеркнуть, что в большинстве случаев эту функцию выполняет **ВЕРХНИЙ ГОЛОС**, еще более конкретно - **КРИМАНЧУДИ**.

Небольшая оговорка: верхний голос в западногрузинской народной многоголосной песне бывает разный и называется по-разному. "Высокий голос", "цврили" ("тонкий") и "модзекали" ("подпевальный") означают приблизительно одно явление - ведение верхнего голоса без горловых эффектов, более или менее мелодически актив-

также Кордания Н., 1985, с.41-42). Единственная неточность в приведенной цитате заключается в том, что "криманчули" вступает в песню НЕ "только тогда, когда ... бас теряет функцию гармонического базиса". Довольно часто ось криманчулевских фигур звучит синхронно с другой осью (примеры представлены в четырехголосных фрагментах "Надури", в которых синхронно с "криманчули" звучит бурдонный "шамхмобари"). Однако в большинстве случаев закономерность, подмеченная В.Ахобадзе, остается в силе, являясь одним из важнейших стиливых черт развитых полифонических песен Западной Грузии.

Наличие оси в полифонической фактуре, разумеется, не свидетельствует о полной мелодической свободе других голосов. Даже в самых сложных, перелетенных, затейливых фрагментах не теряется специфическое грузинское звучание полифонической фактуры. Как это достигается? На этот важнейший вопрос может дать ответ только сам музыкальный материал. Целесообразно в связи с анализом этого феномена выделить два фактора: ГОРИЗОНТАЛЬНЫЙ (закономерности мелодического развития каждого из голосов) и ВЕРТИКАЛЬНЫЙ (закономерности координации голосов по вертикали), не забывая об их теснейшей взаимосвязи.

Изучая варианты мелодического развития голосов, можно заметить, что основой для импровизации являются ТЕРЦОВЫЕ И КВИНТОВЫЕ полевки, точнее, полевки в амбитусе терции или квинты:

Бас

101

102



Средний голос

103

104

Высокий голос

105

106

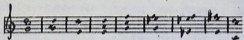
Что же касается закономерностей вертикальной координации голосов, то основными здесь являются КВАРТОВЫЕ И СЕКУНДОВЫЕ СООТНОШЕНИЯ:

107 I

108 I

Таким образом, терциевые и квинтовые (условно-консонансные) попевки (горизонталь) сопряжены с квартово-секундными (диссонантными) соотношениями между голосами (вертикаль). Эта неслож-

ная система дает прекрасные результаты - фактически при любых вероятностных мелодических поворотах сохраняются нетерцовые созвучия. Это несложно проверить на примере - если взять кварт-квинтаккорд (символ грузинской народной гармонии) и поочередно передвигать голоса на терции или квинты, то каждый раз вновь получим аккорд нетерцового склада, столь характерный для грузинской народной музыки:



В этой системе отчетливо видна вероятностная сущность всей грузинской полифонической системы - здесь действует: (1) стабильный фактор - общие закономерности мелодического развития и гармонической координации и (2) мобильный фактор, возникающий ПРИ СТАЛКИВАНИИ ОБЕИХ СТАБИЛЬНЫХ ГРУПП ЗАКОНОМЕРНОСТЕЙ (мелодической и гармонической) в живом исполнительском общении.

Разумеется, было бы в высшей степени наивно считать исчерпанным вопрос о внутренней природе сложнейшей западногрузинской полифонической песни лишь отметив несколько закономерностей, однако, надо полагать, что и отмеченные своеобразия наглядно демонстрируют огромный, еще нераскрытый мир грузинской народной полифонической системы, а главное, будут стимулировать дальнейшее исследование этой неизученной области.

х х

х

В конце главы коснемся еще одного важного вопроса.

Анализ многоголосных форм отдельных этнографических районов еще раз убедил нас в правоте предположения Ш. Асланияшвили о нали-

чий в грузинском музыкальном фольклоре ДВУХ ОСНОВНЫХ ВЕТВЕЙ МНОГОГОЛОСИЯ - бурдонного (Восточная Грузия) и комплексно-полифонического (Западная Грузия). "Водораздельная линия" проходит через Осетию, между Имеретией и Картли и вдоль западной границы Месхетии. Уже было оговорено, что и бурдон, и комплексно-параллельное голосоведение, и полифоническое развитие многоголосной ткани встречаются фактически во всех регионах, отличаясь друг от друга только по применяемой "дозе" того или иного композиционного принципа голосоведения (отличия при этом весьма ощутимы!).

Несмотря на богатство и разнообразие многоголосных форм в грузинском народном песенном фольклоре, единство корня грузинских музыкальных диалектов и многоголосных форм было очевидно для всех грузинских исследователей (Аракишвили, 1916; Джавахишвили, 1937; Чхиквадзе, 1961), однако вопрос о прарформе многоголосия, об едином корне разных многоголосных форм впервые был поставлен Ш.Асланишвили (1954). Ученый предполагал, что первооснова всех многоголосных форм в Грузии - комплексно-параллельное многоголосие, сохранившееся в более чистом виде в высокогорной Сванетии. Этот же вопрос был заново поставлен Н.Майсурадзе (1983). Исследователь первоосновой всех других многоголосных форм считает бурдонную форму многоголосия. Н.Майсурадзе основывается на факте наличия бурдона в двухголосных фрагментах в сванских комплексно-параллельных песнях (наличие бурдона в комплексно-параллельной форме многоголосия Ш.Асланишвили отвергал. Как уже отмечалось, по мнению Ш.Асланишвили, одна из характерных черт комплексно-параллельного многоголосия - это полное отсутствие бурдонного баса; Асланишвили, 1954, с.18; 1978, с.16).

Исходя из факта самого широкого, из всех многоголосных форм,

распространения бурдонного многоголосия (об этом см. с. 73-75 данной работы) мы придерживаемся "бурдонной" точки зрения, но, с одной существенной оговоркой. Бурдон, как известно, бывает чистый (без текста, на одном звуке) и речитативный (синхронно с другими голосами он исполняет или общий словесный текст, или глоссолалия). Представляется более логичным первоосновой всех многоголосных форм в Грузии считать РЕЧИТАТИВНЫЙ БУРДОН³⁸. К этому склоняют несколько важных обстоятельств: 1) речитативный бурдон встречается во всех без исключения музыкальных диалектах Грузии; 2) в самых архаичных этнографических уголках Грузии (в ущельях Кавказского хребта) речитативный бурдон, несомненно, — ведущая форма многоголосия; 3) в низменных районах Восточной Грузии — в этом "царстве бурдона" — речитативный бурдон господствует в обрядово-культурных, трудовых и хороводных песнях, в то время как чистый бурдон в основном представлен в лирических и застольных песнях; 4) речитативный бурдон составляет основу многоголосных форм в женском песенном репертуаре, сохранивших следы многих архаичных черт музыкальной культуры грузинского народа; 5) легче всего представить себе логичный переход именно от речитативного бурдона в комплексно-полифоническую форму многоголосия (в случае мелодической активизации неизменного по высоте, но пульсирующего вместе с другими голосами речитативного бурдонного баса), так же, как и в чисто бурдонную форму многоголосия (в случае появления метrorитмической свободы в верхних голосах, или в случае постоянного импровизирования словесного текста верхними голосами³⁹). Обе причины автоматически

³⁸ Впервые это предположение было высказано Т. Габисония (1986).

³⁹ Во время живого исполнения довольно часто (особенно в горных регионах Восточной Грузии) происходит постоянная смена этих двух типов бурдона: при импровизационном тексте, в начале фразы, бурдон, как правило, чистый; как только исполнители баса "раскусывают" текст и начинают чувствовать логику его развития, то они переходят (кто раньше, кто позже) на речитативный бурдон.

требуют перехода от речитативного на чистый бурдон).

Таким образом, признание речитативного бурдона первоосновой всех остальных форм многоголосия грузинского музыкального фольклора находит подтверждение в целом ряде важных факторов. Можно здесь же добавить, что выход за пределы Грузии и учет закономерностей других многоголосных культур (типологически близких к грузинской) еще раз подтверждает это предположение.

x x
x

В нескольких итоговых заключениях сформулируем содержание главы:

1. Основу грузинской народной многоголосной системы составляют четыре композиционных принципа голосоведения: бурдонный, оstinатный, комплексно-параллельный и свободный (полифонический в узком смысле слова). Все названные композиционные принципы распространены очень широко в грузинском музыкальном фольклоре. При этом в Восточной Грузии господствует бурдон, в Западной же - комплексно-параллельное (горные регионы) и полифоническое (равнинные регионы) голосоведение; имитация и канон здесь не встречается;

2. Вышеуказанные четыре композиционных принципа голосоведения реализуются в конкретных типах многоголосия, в которых очень часто сосуществуют разные композиционные принципы голосоведения. Несмотря на большое разнообразие конкретных типов многоголосия в грузинском музыкальном фольклоре, в нем не существует такой распространенной в мировом масштабе формы многоголосия, как гетерофония;

3. Анализ как развитых, так и самых архаичных слоев грузинской



народно-песенной культуры убеждает нас в том, что примитивные формы функционального многоголосия должны были сформироваться при возникновении КОЛЛЕКТИВНОЙ формы музицирования. Полное отсутствие унисонной и гетерофонной форм исполнения свидетельствует о том, что в грузинской народной музыке не существовало этих форм исполнения за всю ее историю. Окончательная аргументация этой гипотезы невозможна лишь на основе грузинских материалов, без привлечения широкого фона мировых многоголосных культур, что и будет осуществлено во второй части работы;

4. По этой же причине в главе не прослеживается путь становления первых форм многоголосия (двухголосия). Что касается становления трехголосия, то оно, видимо, происходило разными путями в Восточной и Западной Грузии: в комплексно-полифонической ветви многоголосия (Западная Грузия) трехголосие зародилось путем ВОЗНИКНОВЕНИЯ нового, высокого голоса, дублирующего басовую партию в кванту; в бурдонной же ветви (Восточная Грузия) трехголосие в основном возникло путем СКРЕЩИВАНИЯ существующих двух верхних мелодических голосов, до этого поющих антифонно (что и отражено в народном термине "чакруло");

5. Становление трехголосия дало мощный толчок развитию музыкально-эстетической стороны многоголосных песен, ибо момент состязания (всегда присутствующий в исполнении солирующих голосов) от словесного текста (при чередовании сольных голосов) перешел в чисто музыкальную сферу (при "сплывном", трехголосном пении). Этим и можно, видимо, объяснить необычайный расцвет поэтического таланта горцев Восточной Грузии (по сей день придерживавшихся двухголосной, антифонной форм исполнения), при неразвитости музыкальной стороны исполнительства, и, наоборот, второстепенность словесного текста и необыкновенно высокий уровень



развития музыкальной стороны в равнинных диалектах (особенно в Западной Грузии, где традиция трехголосного пения, видимо, возникла раньше);

6. В бурдонной ветви грузинского народного многоголосия центром системы, естественно, является сам бурдонный голос (бас). Однако, как мы помним, центр сам по себе динамичен, неустойчив и постоянно требует разрешения. Этим и можно объяснить в грузинской многоголосной песне обилие вторженных кадансов, с их постоянным стремлением дальнейшего развития, повгора, чем и определяется "бесконечность" звучания песенной формы и относительность, второстепенность ее завершения;

7. В развитых (протяжных) бурдонных песнях Восточной Грузии целесообразно выделение огромных отрезков песенной формы - ПОСТРОЕНИЙ. При их повторе явно вырисовывается тенденция к повышению тонального центра песен (редко они остаются на прежней высоте, а в исключительных случаях при повторе они тонально понижаются). В построениях господствует возвышенное, неторопливое, метроритмически свободное развитие мелодических голосов ("развертывание");

8. Основным формообразующим фактором в развитых бурдонных песнях Восточной Грузии является МОДУЛЯЦИЯ. В Восточной Грузии налицо оригинальная МОДУЛЯЦИОННАЯ СИСТЕМА, основанная на общегрузинских закономерностях гармонической функциональной системы;

9. Основу западногрузинской народной многоголосной песни составляет КОНТРАСТНАЯ (МНОГОТЕМНАЯ) ПОЛИФОНΙΑ. Здесь невозможно встретить такие известные атрибуты западноевропейской профессиональной полифонии, как наличие тем, или имитационных способов развития полифонической ткани;

10. Исключительно интересен феномен ЧЕТЫРЕХГОЛОСИЯ, встречаю-

щийся в трудовых артельных песнях Гурии и равнинной Аджарии. Четырехголосно возникло здесь, видимо, на основе бурдонных трехголосных трудовых песен, путем появления самого низкого, мелодически активного басового голоса. Четвертый голос (по сути - второй басовый голос) возник в соответствии с системой ладов квинтовой диатоники и законом функциональной замены I степени $^{\text{H}}\text{IV}$ ступенью на чистую квинту вниз от изначального центра системы (бурдонного голоса). Таким образом, если появление трехголосия в западногрузинском музыкальном фольклоре произошло путем возникновения БЕРХНЕЙ квинтовой рамы на басовый голос (Асджаншвили, 1954), то четырехголосие здесь возникло с появлением НИЖНЕЙ квинтовой рамы (четвертый голос);

II. Стабильным элементом полифонической фактуры, осью обычно является бурдон или остинато, возникающие поочередно во всех трех голосах. В развитых полифонических песнях осью фактуры чаще всего является верхний голос - "криманчули" или "галмивани", остинатные фигуры которых дают основу другим голосам для свободного мелодического развития;

12. Основу взаимосвязи в сложной полифонической фактуре создают две тесно взаимосвязанные сферы: (1) сфера горизонтального (мелодического) развития и (2) сфера вертикальной (гармонической) координации голосов. При этом, терцовому и квинтовому горизонтальному развитию мелодических линий противопоставляется секундовая и квартовая вертикальная координация голосов. Постоянное действие этих двух факторов дает возможность даже при создании самых изощренных полифонических сплетений голосов сохранить присутствующее грузинской музыкальной культуре нетерпимое звучание фактуры в вертикали;

13. Сложнейшая исполнительская форма в западногрузинском му-

зыкальном фольклоре - ТРИО СОЛИСТОВ - возникла благодаря созданию традиций ИНДИВИДУАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ БАСОВОЙ ПАРТИИ. Басовый голос стал носителем основного мелодического заряда в сложных полифонических песнях трио, именно поэтому басовую партию исполняют самые опытные, признанные мастера-импровизаторы;

14. Наличие словесного текста сковывает развитие музыкальной (мелодической) активности голосов, поэтому во всем грузинском музыкальном фольклоре можно отчетливо выделить районы с приоритетом словесного текста при неразвитости музыкальной стороны (горные регионы Восточной Грузии), и, как их крайний антапод, - блестящие полифонические образцы трио, часто обходящиеся без определенного поэтического текста (равнинные регионы Западной Грузии);

15. Учитывая все многообразие многоголосных форм в грузинском музыкальном фольклоре, ареал распространения отдельных композиционных принципов голосоведения, считаем возможным наличие общегрузинского, единого многоголосного "поязыка" в виде РЕЧИТАТИВНОГО БУРДОНА, от которого логично предположить развитие как в сторону комплексно-параллельного и полифонического многоголосия (Западная Грузия), так и в сторону мощного бурдонного многоголосия (Восточная Грузия).

Ч А С Т Ь П

ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНЫХ
МНОГОГОЛОСНЫХ КУЛЬТУР

(ФЕНОМЕН ГРУЗИНСКОГО МНОГОГОЛОСИЯ В МЕЖДУНАРОДНОМ
КОНТЕКСТЕ)

В в е д е н и е

Чтобы изучить какое-либо явление, необходим выход за его рамки. Это известное положение особенно актуально при исследовании фольклорных феноменов. Совершенно невозможно с научной достоверностью судить о принадлежности какого-либо, хотя бы небольшого, элемента культуры (и быта) к определенному этносу, не выходя за его рамки (географические, этнические, языковые и т. д.). Только по возможности полный учет других культур может дать исследователю ясную картину того, что именно можно считать для данного народа, данной культуры специфичным. При этом, естественно, не исключено, что, несмотря на усилия исследователя, вне поля его зрения могут остаться важные факты (или даже целые культуры), учет которых увеличил бы достоверность достигнутых результатов (или наоборот, выявил бы несостоятельность изложенных предположений). Разумеется, от подобного "коварства" материала очень трудно застраховаться (имеем в виду огромный, еще не свободный от "белых пятен", мир народно-песенного творчества в международном масштабе). Но, несмотря на это, очевидно, что "выход" необходим. Без расширения объема сравнительного материала, даже при изучении взаимоотношений определенных культур, невозможно прийти к прочно обоснованным результатам. Один из примеров - исследование Ф.А.Рубцова "Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. Опыт исследования" (Рубцов, 1962). Касаясь

отмеченной работы, И.И.Земцовский пишет: "... бесспорно, что славянские связи изучать правомерно и важно. Но можно ли, не выходя за рамки славяинства, доказать принадлежность того или иного признака исключительно славянам? Видимо, нет". (Земцовский, 1969, с.207). И действительно, привлечение неславянского материала сразу же ставит под сомнение большинство заключений, полученных при анализе хотя и обширного, но только славянского материала.

Нет необходимости и далее приводить подобные примеры, ибо совершенно очевидно, что сравнительный метод нужно активно использовать не только в меэтнических исследованиях, но и при анализе определенных, локальных культур. Без этого любая аргументация специфичности какого-либо элемента для данной культуры повисает в воздухе.

Касаясь вопросов изучения многоголосия устной традиции, названный метод (сравнительный) абсолютно необходим, ибо очевидно, что МНОГОГОЛОСИЕ - ЯВЛЕНИЕ, РАСПРОСТРАНЕННОЕ НА ЦЕЛЫХ КОНТИНЕНТАХ, У ОГРОМНОГО КОЛИЧЕСТВА НАРОДОВ МИРА. Необходимо объяснить географию близких многоголосных культур, и поставить вопрос о ПРИРОДЕ этой близости (случайное сходство, типологическое сходство, заимствование, генетическое родство).

Краткий обзор многоголосных стилей во всех основных регионах мира (разумеется, известных автору) последует за вступительным разделом данной части книги. Здесь же хотелось бы остановиться на "уроках истории" изучения феномена многоголосия.

В конце XIX века были зафиксированы первые образцы многоголосия устной традиции. В 1878 году выходит первый грузинский сборник (М.Мачавариани), годом позже появляются записи русских многоголосных песен (Мельгунов, 1879), в 1891 году Ангел Букурештиев

фиксирует наличие многоголосия в Болгарии (см. Кауфман, 1969, с.3). Многие многоголосные культуры были открыты для науки только в 20-30-ие годы нашего века.

Естественно, первые теоретические исследования феномена многоголосия, появившиеся в 20-30-их годах, не были застрахованы от неточностей. Причиной этого было, в первую очередь, далеко неполное знание очагов многоголосия. Показательна в этом отношении работа крупного болгарского композитора и музыковеда В.Стояна "Гипотеза о болгарском происхождении диафонии" (1925). В работе В.Стоян ставит вопрос о происхождении первых форм многоголосия (диафонии - двухголосия) именно в Болгарии, и о позднем распространении этого явления оттуда в другие европейские страны. Разумеется, если бы В.Стояну были известны хотя бы некоторые другие очаги европейского многоголосия (например, народов Балканского полуострова), то вряд ли вообще могло возникнуть подобное предположение.

Приблизительно в таком же положении был и Д.Аракишвили, когда отмечал, что феномен многоголосия встречается только в Грузии и у народов Северной Европы (основываясь на данных XII века Герарда де Баря. Аракишвили, 1925). Примечательно, что ни В.Стояну, ни Д.Аракишвили не были известны факты наличия многоголосия хотя бы же в исследованных к этому времени культурах (В.Стоян не был осведомлен о грузинской, а Д.Аракишвили - о болгарской традиции многоголосного пения. Их работы появлялись одновременно - в 1925 году).

Появление двухтомной работы М.Шнейдера "История многоголосия" (Берлин, 1934-35) - важная веха в изучении феномена многоголосия. Достаточно сказать, что двухтомник является единственной сводной работой в этой области в мировом музыковедении и по сей день (ра-

бота была дополнена и переиздана в 1969 году). Коротко коснемся основного содержания работы.

Первый ее том полностью посвящен вопросам народного многоголосия, второй - профессионального европейского многоголосия (обратим внимание, работа называется "История многоголосия", а не "История народного многоголосия"). В третьем, небольшом разделе (отсутствующем в первом издании книги) многоголосные формы классифицированы по композиционным принципам голосоведения и высказывается мысль о постепенном распространении феномена многоголосия из одного очага (у Шнайдера подобным очагом названа, как уже упоминалось, Средняя Азия).

Главное достоинство работы М. Шнайдера - это стремление анализировать феномен многоголосия на основе ВСЕХ известных ему многоголосных культур мира, осознание необходимости ВСЕСТОРОННЕГО изучения явления, учета ВСЕГО многообразия существующих форм многоголосия. Метод СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА, широко и плодотворно примененный Шнайдером, был основным для всей Берлинской школы этномузыковедения (неслучайно в тот период наука, изучающая музыкальный фольклор народов мира, называлась "сравнительным музыковедением"), выдающимися представителями которой были Э.Ф.Хорнбостель (педагог Шнайдера) и К.Закс.

Как уже отмечалось в первой части работы, на результаты исследования М. Шнайдера отрицательное влияние оказало незнание многих важных многоголосных культур мира. Разумеется, в этом трудно винить исследователя - каждое новое десятилетие (и даже каждый последующий год!) приносит свидетельства о наличии традиции многоголосного пения в неизвестных ранее культурах. Кроме этого, весьма спорна также теоретическая база исследования - известная теория "культурных кругов", по которой любое прогрессивное явление

ние (каким принято считать и многоголосие) возникает в одном, сравнительно небольшом регионе, и, затем, происходит постепенное его распространение от "эпицентра". Все содержание книги М.Шнайдера строится вокруг определенных "культурных кругов" (первый круг - примитивные культуры Южной Азии и Южной Америки" (с.32-35); второй круг - Южная Азия, Океания (с.35-37); третий круг - Самоа (с.57-65); четвертый круг - Африка (с.65-104). Таким же образом построена и вторая, профессиональная глава). Европейские многоголосные очаги, далеко не полностью представленные в третьей, небольшой части работы ("Композиционные принципы и их распространение"), разбираются вместе с другими многоголосными культурами мира. За весь свой долгий творческий путь (около 50 лет) М.Шнайдер утверждал, что "многоголосная волна" достигла Европы довольно поздно (см., напр.: "Полифония в античные времена проникла по узкому коридору через Полинезию, Индонезию, Сям, Ассам в Иран, на Кавказ, в Турцию, и на Балканы. Мы точно не знаем, где возникла полифония, но совершенно ясно, что она достигла Европы в более поздние годы и что вследствие этого Европа ее не изобрела". (Schneider, 1961, Цитата по статье "Заметки о среднеазиатском многоголосии". Виноградов, 1973). Если учесть здесь же, что в другой своей работе (Schneider, 1951) исследователь склонен считать, что многоголосие было освоено "более развитыми, соматически специализировавшимися человеческими расами", то нетрудно понять, почему его научные труды попали под перекрестный огонь. С одной стороны, их расценивают, как пережитки печально известной "расовой теории" (см.напр. Kiwi, 1980), а с другой, его самого, за "неевропеизм", долгое время преследовали в фашистской Германии (первое издание двухтомника было публично сожжено нацистами, а сам Шнайдер был вынуж-

ден эмигрировать).

Кроме исторически обусловленной неполноты фактологического материала и пресловутой теории "культурных кругов", особого критического внимания заслуживает методологическая предпосылка Швайдера: судя по названной работе автора (и его более поздним публикациям; см. в библиографии), многоголосие понимается как стадияльно более высокая ступень развития музыкального искусства. Происхождение многоголосия от одноголосия - научно недоказанная никем и никогда методологическая предпосылка для подавляющего большинства исследователей в этой области. На первый взгляд, действительно кажется более чем вероятным такой качественный рост при прогрессе музыкального языка (переход от одноголосия к многоголосию), но не будем торопиться. Во всяком случае, наличие высочайшего уровня развития многих восточных одноголосных культур (и, соответственно, сравнительно более низкий уровень развития некоторых многоголосных культур), вынуждает нас насторожиться и отложить решение этого вопроса до всестороннего, комплексного изучения феномена многоголосия устной традиции. Что же касается таких неаргументированных высказываний, как например: "В прошлом пение в Чечено-Ингушетии было одноголосным. Но зачатки многоголосного пения у чеченцев и ингушей можно отметить еще в дореволюционный период" (Речменский, 1965, с. II), то, естественно, их невозможно принять за научно доказанный факт.

Исследования в области многоголосия устной традиции особенно активизировались в 50-е годы. При этом, что интересно, именно с этого периода особенно активизировались исследования европейских многоголосных очагов. Многие важные, развитые многоголосные культуры (напр.: албанская, югославская, греческая) попали в кругозор европейских исследователей только с конца 50-х - нача-

ля 60-их годов. Столь позднее открытие европейского многоголосия непосредственно связано с деятельностью самих европейских исследователей, долгое время считавших целью изучения предмета музыкальной фольклористики музыкальную культуру НЕЕВРОПЕЙСКИХ НАРОДОВ.

Работы и материалы по европейским многоголосным музыкальным культурам составляют важную часть данной книги, поэтому будет целесообразно коснуться их позже, во время непосредственного анализа европейских очагов многоголосия.

Необходимо здесь же сказать несколько слов о немногочисленных работах грузинских музыковедов, в которых своеобразная грузинского народного многоголосия исследуется в определенном контексте с другими многоголосными культурами.

Первые работы в области сравнительного изучения грузинского народного многоголосия* появились совсем недавно (см. Гвахария, Табагуа, 1982; Майсурадзе, 1983). Разумеется, с одной стороны нужно приветствовать подобные начинания, но, с другой стороны, в обоих из них настораживает одна тенденция: этномузыковедческий сравнительный анализ (притом, к сожалению, не на современном научном уровне) проделан здесь ПО ТРАДИЦИИ ЯЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ (Гвахария исследует грузино-баскские музыкальные параллели, а Майсурадзе — параллели в народах картвельской языковой семьи). Именно поэтому, в первом случае (у В.Гвахария), заключение о "поразительном сходстве грузинского и баскского народных музыкальных культур" больше исходит из известной (хотя и спорной) лингвистической концепции родства языков этих двух на-

* Работа Ш.Асланяшвили "Мелодия "Иав-нани" и ее место в грузинском музыкальном фольклоре" (1954), хотя и содержит сравнительный анализ разнонационального материала, не касается вопросов многоголосия, и, соответственно, рассмотрение ее здесь нецелесообразно.

родов, нежели из анализа самих музыкальных аналогий, а во втором случае (в работе Майсурадзе) - искусственно "сужены" регионы анализируемых многоголосных культур народов Кавказа: исследуются традиции только народов общей языковой семьи (хотя аналогичная многоголосная традиция на Кавказе существует и у представителей других языковых семей).

Разумеется, какими бы глубокими не были традиции сравнительного языкознания и лингвистики, каким бы высоким не был авторитет фундаментальных исследований в этой области, при сравнительном анализе музыковедческого материала нужно исходить ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО ИЗ САМИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ДАННЫХ. Сравнение полученных результатов с данными других дисциплин - следующая стадия исследования; поэтому если, например, балкарская многоголосная традиция стоит очень близко к грузинской, то мы не вправе закрывать на это глаза, несмотря на принадлежность балкарцев к тюркоязычным народам.

Таким образом, при сравнительном анализе многоголосных очагов мира целесообразно опираться на чисто музыкальные аналогии, какими бы фантастичными и далекими от реальности они не казались.

Именно поэтому все содержание настоящей, второй части работы целесообразно разделить на две большие главы, представляющие:

1) краткий, но по возможности обстоятельный обзор известных на сегодняшний день многоголосных культур мира, и суждение о некоторых, спорных в этом отношении, регионах; 2) собственно музыковедческий сравнительный анализ всего многообразия многоголосных форм, особое выделение общих (по важнейшим параметрам) многоголосных культур, и сопоставление результатов этномузыковедческих исследований с данными других исторических наук (истории, археологии, этнографии, языкознания, антропологии).

РЕГИОНАЛЬНЫЕ СТИЛИ ТРАДИЦИОННОГО МНОГОГОЛОСИЯ



До приступления непосредственно к обзору, несколько методологически важных оговорок:

1. Обзор охватывает только **ВОКАЛЬНЫЕ** формы и очаги многоголосия. Это не значит, что отвергается весь огромный пласт инструментального многоголосия. В работе будет специально рассмотрен вопрос о важности изучения инструментального (конкретно - духового) многоголосия для установления исчезнувших форм и ареала распространения вокального многоголосия. Другим видам инструментального многоголосия (напр., струнных инструментов) в работе отводится весьма скромное место, хотя, очевидно, что в дальнейшем, при исследовании вопросов многоголосия устной традиции, необходим также полный учет своеобразия инструментального многоголосия. Отметим заранее, что ареал распространения инструментального многоголосия, включая все регионы вокального многоголосия, охватывает более обширные пространства Земли;

2. Обозреваются, в основном, те культуры, в которых мы встречаем **ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ** виды **ВОКАЛЬНОГО** **МНОГОГОЛОСНОГО** ПЕНИЯ.

3. Материалы и сведения, составляющие основу нижеследующего обзора, разумеется, далеко не полные, хотя очевидно и то, что сегодня на карте многоголосия гораздо меньше "белых пятен", чем в 60-ые, 50-ые я, тем более, в 40-ые я 30-ые годы нашего века, когда появлялись первые обобщающие исследования этого своеобразного феномена. С другой стороны, неполные на сегодняшний день сведения, которыми располагает современная этномузикология в этой области, в известной степени позволяет ставить вопрос о возможности дальнейшей **ПРОВЕРКИ** высказанных в конце работы пред-

положений, ибо появление новых материалов может как опровергнуть, так и подтвердить предлагаемую в данной работе гипотезу о причинах и путях возникновения и своеобразного распределения многоголосных очагов на Земле.

х х

х

Приступая к обзору народных многоголосных культур, отметим, что очаги многоголосия сконцентрированы в основном в Европе, Африке, Австралии и Океании. В Азии многоголосие встречается в небольших изолированных областях. Еще меньше данных о многоголосии в музыкальной культуре американских индейцев. К более поздним пластам музыкальной культуры американского континента, где мы встречаем довольно развитое многоголосное мышление, надо подходить с осторожностью, ибо очевидно, что это — результат принесения новых традиций за последние века волнами эмигрантов (неграми, а также испанцами, англичанами и другими европейскими народами, или выходцами из Европы и Африки, где многоголосная традиция, как уже отмечалось, весьма развита). В соответствии с целями самой работы, более детально будут представлены европейские и азиатские многоголосные традиции.

А Ф Р И К А

На сегодняшний день Африка — самый обширный фактически единый ареал распространения традиции многоголосного пения (ср. Schneider, 1934, 1969; К. Лик, 1980; Ломан, 1983); многоголосная традиция распространена здесь на огромном пространстве: вся Центральная и Южная Африка и, отчасти, остров Мадагаскар — многоголосны.

Обширный материал по африканскому многоголосию приводится в I томе "Истории многоголосия" М. Шнайдера (165 муз. примеров). Отдельные, локальные стили африканского народного многоголосия еще недостаточно изучены, однако часто отмечается родство всех основных региональных стилей африканской традиции многоголосного пения (Schneider, 1969; Кубик, 1980; Чекановска, 1979; Лолах, 1983). Ввиду наличия огромного, еще недостаточно изученного пласта африканского многоголосия, постараемся охарактеризовать (только в общих чертах) основные стилистические признаки общеафриканского народного многоголосия. За этим, разумеется, неотвратимо следует нивелирование принципиально важных различий между отдельными локальными культурами, но, повторяем, что, во-первых, недостаточная изученность в этом плане этого огромного региона, и, во-вторых, само направление данной работы, думается, позволяют сделать подобное упрощение.

Итак, экспонировав африканский стиль народного многоголосного пения, приведем довольно пространный музыкальный материал:

The image shows a handwritten musical score consisting of four staves. The first staff is numbered 109 and contains a complex polyphonic melody with many notes and rests. The second staff is numbered 110 and continues the polyphonic texture. The third staff is numbered 111 and shows a different rhythmic pattern, possibly a drum accompaniment or a different voice part. The notation is dense and characteristic of African polyphonic music.



Handwritten musical score on ten staves, numbered 112 through 118. The notation includes treble clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *f* and *mf*. The score is written in a cursive style with some corrections and annotations.

Staff 112: Treble clef, begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. A dynamic marking of *f* is present.

Staff 113: Treble clef, continues the melodic and bass lines. A dynamic marking of *mf* is present.

Staff 114: Treble clef, continues the melodic and bass lines. A dynamic marking of *f* is present.

Staff 115: Treble clef, continues the melodic and bass lines. A dynamic marking of *f* is present.

Staff 116: Treble clef, begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. A dynamic marking of *f* is present.

Staff 117: Treble clef, continues the melodic and bass lines. A dynamic marking of *f* is present.

Staff 118: Treble clef, continues the melodic and bass lines. A dynamic marking of *f* is present.



Handwritten musical score on ten staves. The notation includes treble clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *mf* and *mfz*. Measure numbers 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, and 126 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The music appears to be a single melodic line with some accompaniment in the lower staves.



127

128

129

130

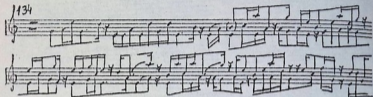
131

132

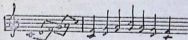
133

Из всего многообразия представленного здесь материала, из общего африканского контекста несколько выпадает секундное пение племен Макуа (пр. № 128, 129). Сам Шнайдер, из работы которого взяты все представленные выше образцы, отмечает это.

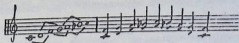
Особое внимание, думаю, заслуживает наличие развитой традиции ИМОДИРОВАНИЯ у жителей центральноафриканских тропических лесов - пигмеев:



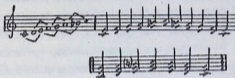
Характеристике многоголосных форм Африки (конкретно - центрального и восточного районов континента) посвящена интересная работа известного австрийского музыковеда-африканиста Г. Кушпа (1968. На русском языке издана в 1980 году). В работе экспонируется и аргументируется непосредственная связь ЛАДОВЫХ ОБРАЗОВАНИЙ И МНОГОГОЛОСНЫХ СИСТЕМ в африканской народной многоголосной музыке. Автором устанавливается, что главная форма голосоведения в африканской народной МНОГОГОЛОСНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИСТЕМЕ - ЭТО ПАРАЛЛЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ ГОЛОСОВ СКАЧКАМИ ЧЕРЕЗ ОДНУ СТУПЕНЬ ЗВУКОРЯДА. Другими словами, при пентатоничной ладовой основе в двухголосной фактуре преобладают параллельные кварты, с изолированными терциями:



При шестиступенном (гексатониковом) звукоряде возрастает "удельный вес" терцовых созвучий:



При семиступенном же звукоряде (диатоника) терцовые цепи преобладают. В областях распространения семиступенных ладовых систем встречаются весьма характерные движения параллельными "фанфарными" трезвучиями. По мнению Г.Кубика, здесь многоголосная (трехголосная) фактура возникает путем **ДВОЙНОГО ПЕРЕСКАКА** - **ВАНИЯ** (там же, с.372):



Кубик отмечает еще одно важное стилевое свойство африканского многоголосия - направленность на **КОНСОНАНСНОЕ ЗВУЧАНИЕ** (с.372).

Перспективы сравнительного изучения локальных стилей африканского народного музыкального искусства огромны. Один из таких конкретных наблюдений представляет Х.Трейси (Tracy, 1965): "... в музыке немногочисленных представителей племени Хереро (юго-запад Африки, И.К.) можно было сразу заметить их общность с музыкой племени Хима, живущего в районе больших озер, а собственно - с музыкой племени Хафа, населяющего юго-западный берег озера Виктория... Считается, что Хереро происходят от племени Хима и отделились от него несколько веков назад, а совпад же

музыкальных стилей лишь подтверждает это". Цитата по статье Кубика; с.354).

Огромная, богатейшая область африканского традиционного музыкального искусства - метроритмика. Кроме хорошо известного ритмического разнообразия африканских народных песен (давних основной импульс таким современным явлениям, как джаз, рок-музыка и т.д.), заслуживает особого внимания способ воспитания чувства ритма у африканских детей, начиная с грудного возраста. По интереснейшим сведениям К.Нкетиа, африканские матери, довольно часто, вместо обычных (в нашем понятии) колыбельных, для успокоения и усниления младенца, используют метроритмически острые, построенные на глоссолалиях фразы-подражания ударным инструментам. По тем же сведениям, ребенок, подрастая, внимательно слушает и повторяет за матерью замысловатые метроритмические фигуры (Nketia, 1961, с.206-207). Методы и формы воспитания чувства ритма с подрастанием ребенка постепенно меняются, приводя, как известно, к замечательным результатам. Однако не будем отвлекаться от основной темы нашей работы - многоголосия устной традиции, и сформулируем основные закономерности голосоведения африканского народного многоголосия:

1. Ведущая форма голосоведения в африканской многоголосной музыке - ПАРALLELИзм (квинтовый, квартовый, терцовый, трезвучный, смешанный);

2. Многоголосная фактура строится путем ПЕРЕСКАКИВАНИЯ (одинарного или двойного) через одну ступень ладовой системы;

3. Основу звукоидеала многоголосной фактуры в Африке составляют КОНСОНАНСНЫЕ созвучия, другими словами, в многоголосной фактуре координация голосов основана на консонансных интервалах.

Данная характеристика, разумеется, далеко не полная, но, в

какой-то мере, она отражает внутреннее своеобразие африканской народной многоголосной системы и позволяет в последующем изложении на нее опереться.

А З И Я

В Азии ареал распространения многоголосия крайне неравномерен: это Кавказ (центральная, западная и северная части), северо-восток и юг Индии, север японских островов и горные районы Вьетнама. Кроме этого, очень сложная (и пока неисследованная) картина в этом отношении в Юго-Восточной Азии, где сосуществование разных, еще недостаточно изученных, музыкальных стилей и наличие довольно развитого инструментального многоголосия указывает на то, что в этой обширной области могут "скрываться" и отдельные очаги вокального многоголосия.

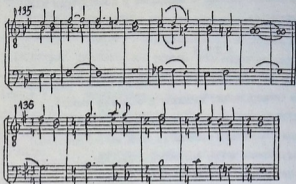
Обзор азиатских очагов многоголосия начнем с самого важного ареала распространения многоголосия - Кавказа.

Традиция вокального многоголосного пения на Кавказе распространена: во всех грузинских этнографических районах, в Осетии, Абхазии, среди адигейцев, балкарцев, кабардинцев, карачаевцев, чеченцев, ингушей, а также западных дагестанцев (аварцев, лакцев, даргинцев, кумыков). Заметим здесь же, что музыкальные традиции многочисленных народов и народностей Дагестана в этом отношении еще недостаточно изучены.

Традиция многоголосного пения в Грузии была рассмотрена в первой части работы. Здесь же коснемся других многоголосных культур, сосредоточившихся вокруг Главного Кавказского хребта, - основном, на Северном Кавказе.

АБХАЗИЯ. Многоголосное пение (двух- и трехголосие) довольно развито в Абхазии. Форма бурдонного многоголосия здесь господ-

стеует. Характерны специфические кварто-септовые острые созвучия:



Весьма характерна также форма каданса (пр. 136) со специфичным нисходящим движением в басу. Несмотря на очевидную связь абхазского и грузинского (как и некоторых других) традиций многоголосного пения, отложим все сравнительные углубления до полного обзора ареала распространения многоголосных культур.

АДЫГЕЙЦЫ. Под этим этнонимом объединены несколько разных, но близких наро.ностей: кабардинцы, моздокские кабардинцы, черкесы и бесленейцы (образовали современную черкесскую нацию), абадзехи, бжедуги, темяргоевцы и шалсуги (образовали современную адыгейскую нацию).

Многоголосие у адыгейских народов представлено в виде сопоставления сольного запева и хорового басового голоса "ежьы", "жыу" (букв. "все"). Партия "ежьы" часто представлена в виде бурлона:



137

Бурдонный "ежью" может быть представлен и в виде октавы:

138

Бурдон может располагаться и выше основной мелодической линии:

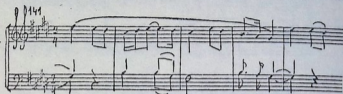
139

Еще чаще "ежью" подымен и его мелодическая партия исполняется как антифон после запева солиста

140

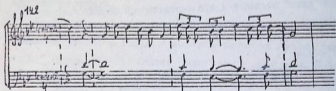


Подвижной басовый голос - весьма специфическая отличительная черта адигейских двухголосных песен. При этом подвижной (на остинатных фигурах) бас часто сопровождает основную мелодию:



Таким образом, в адигейских народных многоголосных песнях большую роль играет бурдон ("ажь"), хотя, в отличие от других северокавказских многоголосных культур, мелодическая линия басового голоса здесь довольно развита и есть тенденция к превращению ее в отдельный, несущий другую мелодическую линию голос. Характерна нисходящая мелодика. Часто встречаются квартовые и секундовые созвучия.

КАРАЧАЕВЦЫ И БАЛКАРЦЫ. Ведущая форма многоголосия здесь - бурдон. При этом бурдон обычно движется секундовыми ходами. Самая распространенная кадансовая формула: I, УП, УІ, УП, I, осуществляющаяся в трехголосном складе, при котором крайние голоса часто движется параллельными квинтами:





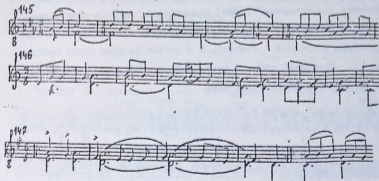
143

144

Handwritten musical notation for measures 143 and 144. Measure 143 shows a melody in the upper voice and a bass line with long notes in the lower voice. Measure 144 continues the melody with triplets and a bass line with long notes.

Долгое время широкое распространение многоголосия у балкарцев и карачаевцев не было известно по той причине, что обычно мелодии песен записывались без бурдонного голоса, в виде одноголосной мелодии... Очевидно, что богатые традиции многоголосия этих народов требуют от всестороннего дальнейшего изучения.

ЧЕЧЕНЫ И ИНГУШИ. И здесь основной формой многоголосия является бурдонное двух- и трехголосие:

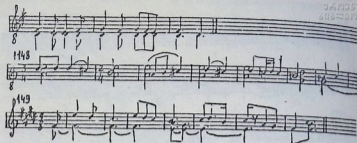


145

146

147

Handwritten musical notation for measures 145, 146, and 147. Measure 145 shows a melody in the upper voice and a bass line with long notes. Measure 146 continues the melody with triplets and a bass line with long notes. Measure 147 shows a melody in the upper voice and a bass line with long notes.



Обращает на себя внимание обилие кварто-секундо-квинто-септовых созвучий, что, в сопряжении с бурдонным голосом (чистым и речитативным), создает основу многоголосной фактуры. Здесь, как и во всех кавказских очагах многоголосия, мелодические голоса исполняются индивидуально, и, как и везде на Кавказе, гармонические (функциональные) взаимоотношения основываются на СЕКУНДОВЫХ сопряжениях.

ОСЕТИНЫ. О многоголосности осетинских народных песен было известно раньше, чем о многоголосии других северокавказских народов (во вступительном разделе статьи "Формы грузинского народного многоголосия" (1954) Асланшвили, касаясь многоголосия народов Советского Союза, называет только музыкальные культуры русских, украинцев и осетин). И в Осетии ведущая форма многоголосия - бурдонное двух- и трехголосие, с обильными диссонантными кварто-септовыми созвучиями:





Ведущие мелодические голоса, как уже отмечалось, исполняются исключительно солистами.

ДАГЕСТАН. К великому сожалению, по сей день отсутствует достоверные многоголосные образцы с этого интереснейшего во многих отношениях региона. По предварительным же данным можно заметить, что у некоторых западнодагестанских народов (авар, лезгинов, даргинцев, кумыков) многоголосные формы имеют аналогичные с другими перечисленными выше многоголосными культурами Кавказа черты. Это (1) господство бурдонного многоголосия, (2) традиция исполнения ведущих мелодических голосов солистами, (3) исходящее развитие мелодического контура, (4) наличие острых, секундо-кварто-септовых сдвиганий. Всестороннее музыковедческое изучение многочисленных дагестанских народов - актуальнейшая задача советской музыкальной фольклористики.

x

x

x

Богатый традициями народного многоголосного пения выделенный кавказский регион - самый большой и важный очаг народного многоголосия в Азии. Приступая к обзору других многоголосных культур этого континента мы должны иметь в виду, что огромные его масштабы (здесь живет 2/3 человечества!) еще долгое время

не позволяют говорить с полной определенностью о всем многообразии музыкальной культуры этого обширнейшего региона Земли.

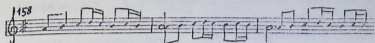
ИНДИЯ. Проблематичен вопрос о наличии традиции вокального многоголосия у канюиндийских племен. О развитой форме антафонного исполнения (запева - хор) здесь хорошо известно. Сведения о многоголосии кюнюиндийских племен дает А. Ломано в своей "Кантометрике..." (1963), однако, к сожалению, достоверные музыкальные образцы пока отсутствуют. Что касается северо-восточной части Индии (штат Ассам), то специальное исследование Н. Кауфмана и М. Шнейдера (1960) довольно полно представляет своеобразие многоголосных форм этого небольшого "островка" многоголосия в Южной Азии.

Ведущая форма многоголосия здесь - кварто-квинтовый и октавный параллелизм:

The image displays five staves of musical notation, numbered 153 through 157. Each staff shows a sequence of notes and rests, illustrating the concept of parallel intervals (quartals and quintals) mentioned in the text. The notation is written in a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are often grouped in pairs or triplets, demonstrating the parallel motion of voices. Staff 153 includes a triplet of eighth notes. Staff 157 also includes a triplet of eighth notes. The overall structure shows how these intervals are used in the vocal polyphony of the region.

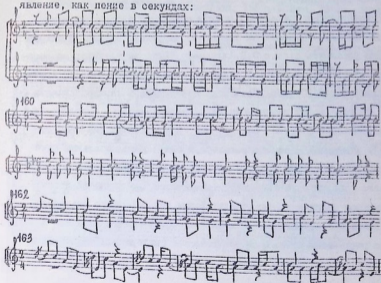
Весьма характерно применение остинатных формул. Элизодически возникают секундовые созвучия.

Интереснейший пример бурдонного двухголосия ТИБЕТА дает К. Бюккер в широко известном труде "Работа и ритм" (1923):



К сожалению, приведенный пример остается пока единственным из этого уникального во многих отношениях региона. Таким образом, включение ТИБЕТА в ареал мирового многоголосия остается пока проблематичным.

ЯПОНИЯ. Поистине сенсационным является наличие традиции развитого многоголосного пения у айнов, древнейших жителей японских островов. Судя по многочисленным образцам айнского народного музыкального творчества, представленных в монографии К. Танимото (1965), для айнской народной хоровой музыки характерны и канон, и бурдон, и остинато, и гетерофония, и даже столь специфическое явление, как пение в секундах:



Большинство айских многоголосных песен сопровождается и хоромы. Интересна также традиция оплакивания, когда несколько женщин одновременно плчут (интониру), без причитаний. Вообще, многим своими характерными чертами, и, прежде всего, традицией многоголосного пения, айская музыкальная культура заслуживает пристального внимания исследователей. На сегодняшний день айков на о.Хоккайдо (основное место их обитания) осталось около 10 тысяч человек, и стойкость, с которой они сохраняют традиционную культуру, поистине поразительна. Счаг вокального многоголосия в северной Японии географически самый изолированный от всех других многоголосных культур.

Здесь же нужно отметить, что, несмотря на немалые усилия советских музыковедов-фольклористов, музыкальные культуры многих дальневосточных народов изучены не настолько, чтоб было позволительно полностью исключить возможность наличия хотя бы элементарных форм многоголосия у некоторых живущих здесь народов. По предварительным сведениям, в этом отношении интересным должно быть изучение музыкальных традиций, например, нивков. Здесь же можно упомянуть статью Э.Е.Алексеева "Есть ли у якутов многоголосие?" (1968), в которой анализируется традиция ведения крутых хороводов ("осуокай"). Стихийная гетерофония, возникающая при повторе хором запевала, бессознательность исполнителя многоголосной фактуры (они уверены, что все поет "на один голос") вынуждает нас настроиться и ждать дополнительных материалов. Запись 1986 года, в которой искусственно сокращено количество исполнителей "осуокай", разумеется, не является доказательством наличия упорядоченной формы гетерофонного многоголосия, ибо при аутентичном исполнении, когда каждый исполнитель поет фактически на произвольной высоте (исдерживая только метро-



ритмическую сторону фразы), фактура звучит, естественно, более стихийно, чем при намеренном исполнении. В то же время, отметим, что традиции группового пения, встречающиеся как у якутов, так и у соседских народов, заслуживает пристального внимания.

Музыкальную культуру т.н. старожилов Сибири, естественно, невозможно отождествлять с традициями местного населения. Выходим из равнин губерний России (в основном - из северных районов), русские (а также украинцы и белорусы), старожилы Сибири сохраняют традиции группового пения, так называемую "подголосочную полифонию". Особенно высокого уровня развития достигло многоголосие семейских Забайкалья. В их песнях мы часто встречаем прекрасные образцы трех- и четырехголосия, но их целесообразно будет коснуться при обзоре региональных стилей русского народного многоголосия.

Заслуживает внимания наличие элементарных форм вокального многоголосия во ВЬЕТНАМЕ (Белорусец, 1969; Н.Нам, 1981). Здесь основой музыкальной культуры, как и вообще в Восточной Азии, является одноголосие. Однако у горных племен центрального и северного Вьетнама мы встречаем и многоголосиные образцы:

164

pp

165

pp

The image shows two musical examples of polyphony. Example 164 consists of two staves of music. The upper staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff is in bass clef and contains a simpler, more rhythmic accompaniment. Example 165 also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with some rests and a final cadence. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with some rests.



В этих образцах налицо и гетерофония, и бурдон, и параллельное движение голосов (параллельное голосоведение господствует также в инструментальной музыке).

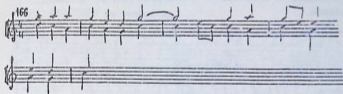
Все другие обширные регионы этого самого большого континента, по имеющимся на сегодняшний день сведениям, занимает народы, имеющие в основном монодийную культуру пения. Однако, естественно, для окончательного решения этого вопроса необходима еще большая работа (как полевая, так и научно-издательская). Необходимо, например, изучить национальные меньшинства, населяющие юг и северо-запад Китая (см., напр., Арзаманов, 1986, 1968), о.Тайвань, обширные регионы Монголии, Кавказ и т.д.

Последнее, на что хочется обратить внимание, заканчивая обзор азиатских многоголосных очагов, - это традиция СОЛЬНОГО МНОГОГОЛОСИЯ (так называемое "горловое" или "гортанно-обертонное" пение). Явление это уникальное, и вполне заслуженно привлекает внимание музыковедов. Как уже отмечалось (во введении к работе), традиция сольного двухголосия занимает двойное положение: как феномен социальный - это НЕ многоголосие (ибо здесь отсутствует основная характерная черта многоголосия - коллективное сонторирование), но как феномен эстетический - это весьма специфическое, но вполне определенное функциональное (бурдонное) двухголосие. Таким образом, включение регионов, где распространена традиция горлового пения, в ареал многоголосия весьма проблематично. На проблематичность соотнесения этой традиции с многоголосием указывает и то, что в культурах, в которых встречается это уникальное явление, отсутствуют другие формы "обычного" вокального многоголосия. Традиция горлового пения распространена у следующих народов: тувинцев (в основном, у западных тувинцев), хакасов, алтайцев, шорцев, монголов (в Западной Монголии),

башкиров, калмыков (см. Вайштейн, 1980; Ихтисамов, 1984; Мислов, Чернов, 1980). Перечень, видимо, неполный, но, все же, полагаем, охватывает, в основном, ареал распространения традиции гортанно-обертонового пения (сольного двухголосия). К сожалению, по сей день нет сводной работы (а явление это вполне заслуживает специальной монографии), в которой был бы обобщен весь известный материал, со всеми локальными разновидностями этого весьма специфического и интересного явления.

А В С Т Р А Л И Я

Австралийский музыкальный фольклор, к великому нашему сожалению, фактически и по сей день terra incognita. По сути дела до сих пор нам известны только единичные образцы музыкального творчества австралийских аборигенов, на основе которых можно заключить (предварительно), что в музыкальном творчестве австралийских аборигенов была распространена традиция многоголосного пения с квартово-квинтово-октавными параллелизмами:



А М Е Р И К А

Музыкальная культура американских индейцев в основном одноголосна, при этом преобладают сольные формы музицирования. Однако по данным, содержащимся в работах Б.Неттля (1964), А.Ломакса (1971, 1983) и И.Халперн (1975), элементы вокального многоголо-

сия прослеживаются и в Северной (у калифорнийских индейцев, у некоторых ирокезов, у племен пуэбло, нутка и квакиотла), в Западной Азии (в высокогорном Перу, в Венесуэле, в Колумбии, у поцисы из Западной Мексики). Формы вокального многоголосия у американских индейцев - явление в высокой степени интересное, ибо эти сведения опровергают широко распространенное мнение о полном отсутствии многоголосия у аборигенов Америки.

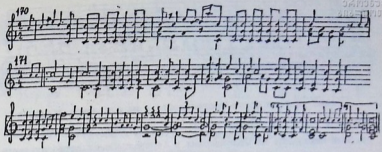
О К Е А Н И Я

На всех трех основных группировках островов Тихого океана (Меланезия, Микронезия, Полинезия) зафиксирована традиция многоголосного пения. При этом самую развитую традицию мы встречаем в Полинезии (Burrows, 1933, 1934; Schneider, 1934, 1969).

Хорошо известно, что Полинезия - один из наиболее "многоголосных" регионов мира. Отличается многоголосный стиль меланезийцев (Schneider, 1934, 1969). О Микронезии материалов очень мало, но по имеющимся данным, микронезийская традиция многоголосного пения не столь развита, как меланезийская, и, особенно, полинезийская.

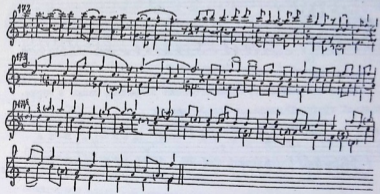
Приведем характерные примеры полинезийского многоголосия:

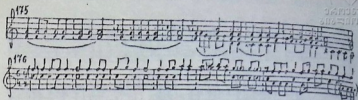
The image contains three staves of musical notation, numbered 167, 168, and 169. Each staff is written on a five-line staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and beams. The first staff (167) shows a single melodic line. The second staff (168) features a melody with multiple stems and brackets underneath, indicating polyphonic or multi-voice parts. The third staff (169) also shows a complex melodic structure with multiple stems and brackets, illustrating the characteristic polyphonic style of Polynesian music.



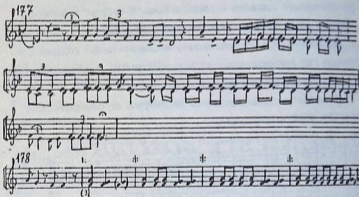
Развитая традиция многоголосного пения в Полинезии давно уже привлекает внимание исследователей. И Барроу, и Шнайдер отмечают здесь наличие развитых полифонических форм, особенно — БУРДОННОГО многоголосия. Основу взаимоотношения голосов составляют как консонансные, так и специфические диссонансные (секундо-кварто-септовые) интервалы и созвучия.

Отличается своей внутренней структурой от полинезийского МЕЛАНЕЗИЙСКОЕ многоголосие:

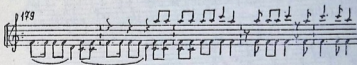


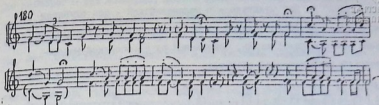


Здесь ведущая форма многоголосия — параллельное движение голосов при прообладании квартных, квинтовых, секстовых и октавных созвучий. На Соломоновых и Адмиралтейских островах встречаются также несвойственные для меланезийского многоголосия "полинезийские" черты → бурдон и секундовые созвучия:



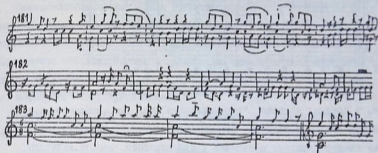
Черты меланезийского многоголосия встречаем также в музыкальной традиции папуасов Новой Гвинеи:



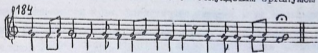


Наличие бурдона в многоголосной культуре Новой Гвинеи Шнайдер объясняет влиянием полинезийской музыкальной культуры (Schneider, 1961, с.47).

Линия меланезийского многоголосия продолжается и на западе - в Индонезии - на о.Борнео и о.Флорес:



Из Индонезии, благодаря специальной работе Я.Кунста (Kunst, 1954), хорошо известно пение т.н. "секундовым органом":

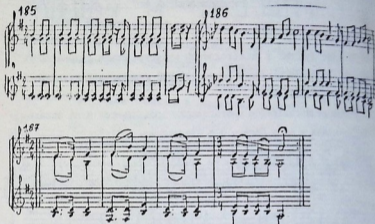


Подобный тип многоголосия, как уже отмечалось, встречается в Полинезии, и, отчасти, в Меланезии.

Закачивая обзор многоголосных очагов Океании и Индонезии,



стметим, что, со второй половины нашего века, в наиболее "многоголосной" из них культуре - в полинезийской - под влиянием европейской профессиональной композиторской музыки выработался новый многоголосный стиль, основанный на европейской мажорно-минорной гармонической системе:



В последнее время здесь появились также многоголосные песни, в которых искусно "гармонизованы" мелодии арабского мира (с характерными ладами с увеличенной секундой). Все это еще раз свидетельствует о наличии у полинезийцев высокой культуры ощущения гармонической вертикали, их потребности в многоголосной самореализации.

Е В Р О П А

Рассматривая европейские очаги народного многоголосия, необходимо отметить, что наличие большого количества очагов здесь отнюдь не вызвано тем, что в Европе, и особенно в Германии, этномузыкалогия имеет самые богатые научные традиции. Да-

же наоборот - как известно, долгое время интересы европейских музыковедов были направлены на "экзотические страны", и поэтому обращение к "собственному" фольклору произошло довольно поздно. Это, естественно, отразилось и на изучение европейских очагов народного многоголосия. Высокоразвитое албанское многоголосие, например, стало объектом изучения только спустя чуть ли не полвека после первых научных исследований полинезийского, индонезийского или африканского многоголосия... А сама немецкая народная музыка, несмотря на то, что все основоположники музыкальной этнографии (включая Хорнбостеля, самого Шнайдера и др.) были немцами, по сей день остается изученной чуть ли не хуже всех других народных музыкальных культур мира...

Многоголосные очаги Европы можно разделить на три большие региона: Южная Европа - Средиземноморское побережье (где особо выделяются Балканский полуостров и Альпы), Северная Европа (Британские острова, Исландия, Дания, ит Скандинавии), Восточная Европа (Карпаты, Полесье, все три советские славянские республики, Мордовия, Коми, Прибалтика).

БАЛКАНЫ. Изучение феномена многоголосия, как уже отмечалось, первыми начали **БОЛГАРЫ.**

Многоголосие в Болгарии встречается в юго-западной части страны. Болгарские музыковеды выделяют здесь четыре области: Пиринский край, Средне-Западную Болгарию, Велинградский и Пазарджишко-Ихтиманский край. Заслуживает интерес и юг Болгарии - регион Родопских гор, где сегодня только в одной деревне (в с. Неделино) жива традиция многоголосного пения.

Самая распространенная форма многоголосия в Болгарии - бурдонное двухголосие. Во всех локальных стилях ведущая мелодия поется солистом, а бас - небольшой группой. Основной принцип

голосоведения - опора на диссонансные интервалы (секунды, квари, септимы).

Характерные двухголосные примеры из Пиринского края:

188

189 *Rubato*

190

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system (measures 188-189) features a melody with eighth and sixteenth notes and rests, with a fermata over the final note. The second system (measure 189) is marked 'Rubato' and shows a more relaxed tempo with longer note values. The third system (measures 190-191) continues the melodic line with eighth notes and rests.

Для Пиринской традиции многоголосного пения, как отмечают сами болгарские музыковеды, характерны свободный распев, преобладание лирики. Иной мир в шопских песнях (Средне-Западная Болгария) - острый, напористый:

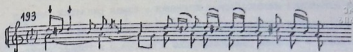
191

mp

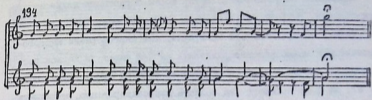
mp

192

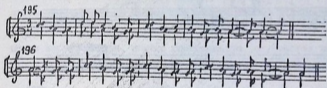
The musical score consists of three systems of two staves each. The first system (measures 191-192) is marked 'mp' and features a melody with eighth notes and rests, with a fermata over the final note. The second system (measures 191-192) continues the melodic line with eighth notes and rests. The third system (measures 192-193) shows a more rhythmic and forceful melody with eighth notes and rests.



Острота секундовых созвучий особенно характерна для традиции шопского двухголосного пения. В окрестностях Софии сохраняется также традиция ТРЕХГОЛОСИЯ:



В Западных Родопах многоголосная традиция также основана на применении бурденного двухголосия с острозвучащими секундами:



Болгарская традиция многоголосного пения, благодаря плодотворной работе болгарских музыковедов-фольклористов (Стоин, 1925; Кауфман, 1959, 1963, 1966, 1968, 1986; Кацарова, 1962; Тодоров Т., 1986; Кауфман, Тодоров, 1967), изучена наиболее полно и всесторонне из всех европейских многоголосных культур.

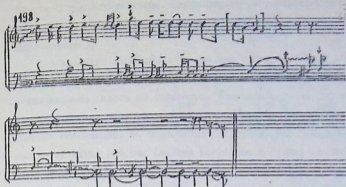
АЛБАНИЯ. Долгое время албанское многоголосие было неизвестно научному миру. Лишь в конце 50-ых - начале 60-ых годов появились первые публикации (Stockman D., 1963, 1965; Sokoli,

1959), из которых сразу стало очевидно, что на сегодняшний день албанская многоголосная традиция — самая развитая, мощная и оригинальная из всех европейских многоголосных культур. Многоголосие в Албании распространено в основном в горных регионах, при этом гораздо более "многоголосна" южная половина страны (на севере многоголосие встречается только в горах, в пограничной с Югославией зоне).

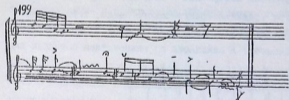
В Албании встречаются развитые формы бурдонного двух- и трехголосия. Встречаются и примеры четырехголосия.

Исходя из музыкального материала, все многообразие многоголосных форм можно условно разделить на две части: в первой господствует чистый бурдон (в исполнении хора на одном звуке, обычно — е), на фоне которого два солиста импровизированно, мелизматически богато развивают мелодические линии:

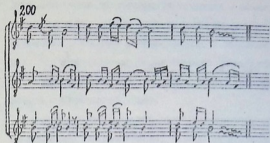
197



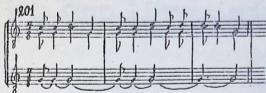
Для мелодики албанских многоголосных песен, как это видно и из представленных образцов, характерно нисходящее направление, волнообразное опускание к центру системы (к бурдону). Бурдон здесь неподвижен, не производит модуляционные сдвиги или кадансовые ходы. При окончании песни, без каких-либо изменений к концовке формы, бурдон, обычно глиссандируя, опускается вниз и тем самым песня завершается:



Встречаются и образцы бурдонного четырехголосия:



Вновь на бурной основе, но на других принципах голосоведения, отличающихся от приведенных многоголосных образцов, строится и вторая форма албанского многоголосия. Здесь бурно речитативен, произносит вместе с другими голосами словесный текст; верхние голоса лишены мелизматических украшений, они имеют более определенные функции - высокого и среднего голоса. Диапазон обычно не превышает квинты или сексты. Средний голос редко выходит из квинтовой рамы. В звучании этой многоголосной формы особенно часто возникает трехголосные диссонирующие аккорды, составленные из сопряженных интервалов - секунды, кварты и квинты (здесь господствует традиция трехголосного пения, хотя иногда встречаем и четырехголосие):



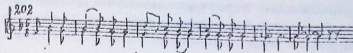


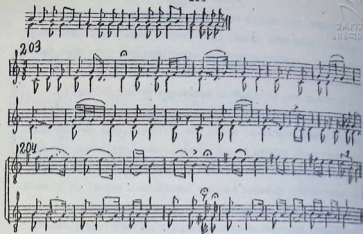
Отметим, что многие из образцов албанского многоголосия - круговые хороводные песни. Здесь строго регламентирован состав певцов - мужчины и женщины поют раздельно (обе традиции многоголосны).

К сожалению, несмотря на название работы Р.Соколи и Д.Штокмана, интереснейшая албанская традиция многоголосного пения изучена далеко не полностью. Если при этом же учитывать, что отмеченные работы базируются на материалах всего нескольких полевых экспедиций, то становится очевидным, что в некоторых, еще неизученных районах Албании (особенно в горах) не исключено открытие новых, развитых многоголосных традиций.

ГРЕЦИЯ. Открытие очагов народного многоголосия в Греции произошло тоже в конце 50-х годов (Peristeris, 1958, 1964). Свообразна география распространения греческого многоголосия. Если в Албании многоголосные ареалы составляют около половины страны, и они довольно компактны (особенно в Южной Албании), то в Греции многоголосную традицию встречаем только на перифериях страны: это крайний север (точнее, северо-запад - Эпир), и крайний восток - о.Родос). Обе многоголосные традиции типологически близки. Как и в Албании, здесь ведущая форма многоголосия - бурдонное двух- и трехголосие. Мелодические линии поются индивидуально, бас - хором. Как и в Албании, лидовой основой в Греции является пентатоника (и албанские и греческие музыковеды ввиду очевидного преобладания нисходящей мелодики изображают эти лады в нисходящем направлении). Как отмечает Э.Г.Кляв (1980), в многоголосных песнях Греции встречаются и примеры йодля.

Характерные примеры греческого многоголосия:





Координация голосов по вертикали, как это видно и из приведенных примеров, происходит на интервалы секунды и квинты.

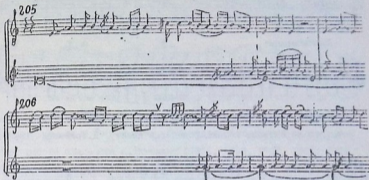
Очевидно, что традиция многоголосного пения в Греции заслуживает особого внимания. Прежде всего, необходимо проведение тщательных полевых экспедиционных работ на множестве островов Адриатического и, особенно, Эгейского морей, ибо, по предварительным данным, там по сей день могут быть сохранены следы древней традиции многоголосного вокального пения. О важности подобных работ будет сказано далее, при сравнительном изучении многоголосных культур, и при постановке вопроса о важности многоголосных данных в изучении проблем этногенеза.

РУМЕНИЯ. В этой романоязычной стране многоголосие встречается у т.н. аромунов (или куцовлахов) - этнической группы македонского происхождения. По всем основным параметрам многоголосная традиция аромунов близка к болгаро-албано-греческому типу многоголосия. Ведущая форма здесь все тот же бурдон; ведущие, мелодические линии поются солистами, бас - унисонным



хором, координации голосов по вертикали основывается на диссонансных интервалах - секундах и квартах. Это подчеркивает и автор единственной специальной работы по музыкальной культуре аромуннов Г.Марку (1977, см. также его работы: 1958, 1968).

Приведем несколько фрагментов из многоголосных песен аромуннов:



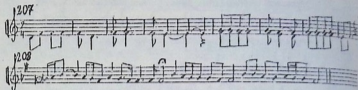
ЮГОСЛАВИЯ. Самый обширный, фактически сплошной многоголосный регион на Балканах - это Югославия. Традиция многоголосного пения здесь господствует на всей территории страны (слабее всего она выражена в Словении, где иногда встречается гетерофонные образцы), при этом, несмотря на все своеобразие отдельных многоголосных культур, весь югославский многоголосный пласт внутренне удивительно един. И в Боснии, и в Герцеговине, Сербии, Черногории, Хорватии, Македонии - всюду встречаем традицию бурдонного двухголосного пения со специфичными секундовыми и квартовыми созвучиями. Всяду мелодические линии исполнялись индивидуально, бас - группой певцов. Мужчины и женщины, как правило, поют раздельно (кстати, многоголосная традиция здесь, как и в Болгарии,



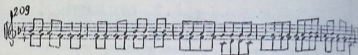
в основном, сохранены женщинами).

Приведем характерные примеры югославского многоголосия.

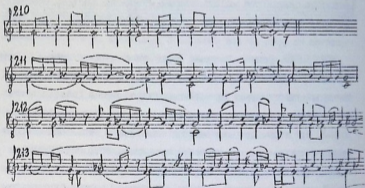
Босния:



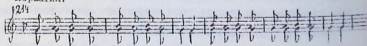
Герцеговина:

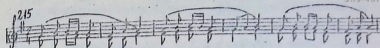


Сербия (традиционный и более новый - деревенский стиль, для которого характерно кадансирование в квинту. Д.Големович,1983):

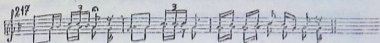


Хорватия:





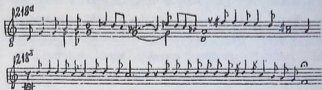
Македония:

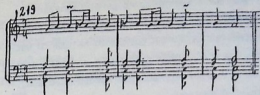


Разные югославские республики в музыкальном отношении изучены в разной степени. Изучение народнопесенной культуры началось в Боснии и Герцеговине, благодаря многолетней плодотворной работе академика Ц.Рихтмана (1951, 1953, 1958, 1962, 1963, 1966). Многоголосие Сербии изучено М.Василевичем (1952) и Р.Петровичем (1963), Хорватии - И.Безичем (1966). Многоголосия македонцев, ввиду их широкого расселения, коснулись многие как югославские, так и болгарские музыковеды. Что касается Черногории, то, к великому сожалению, ее музыкальные традиции еще не нашли воплощение в научных сборниках и работах (единственная работа М.Василевича (1965) вызвала острую критику в самой Югославии). Однако, опираясь на известные в литературе данные (см. также: "... типично многоголосие, с секундовыми диссонансами"; Муз.Энци., статья "Черногорская музыка"), можно заключить, что черногорская традиция многоголосного пения типологически очень близка к другим югославским многоголосным культурам. Об особой важности всестороннего изучения черногорского многоголосия (даже для грузинских музыковедов) будет сказано далее.

Завершая по возможности краткий обзор многоголосных очагов Балканского полуострова, не станем пока рассматривать интересные гипотезы о возможных корнях и причинах их стилистического сходства и перейдем к другой, соседней области - к побережью Средиземного моря.

ИТАЛИЯ. Мощную традицию многоголосного пения мы здесь встречаем на севере и северо-востоке страны (Альпы). Многоголосие встречается также в восточной области Средней Италии (Абруцци), и на островах Сардиния и Сицилия. Более позднее, европеизированное многоголосие (параллельные терции) встречается по всей стране. В Италии, как известно, живут и переселенцы из других "многоголосных стран" - Албания (на юго-западе полуострова и в Альпах) и Югославия (о.Сардиния). Их многоголосную культуру целесообразно анализировать в контексте их "родных" музыкальных культур. Что касается собственно итальянских очагов многоголосия, то их объединяет несколько общих черт: наличие бурдона в виде центра системы, ведение верхних мелодических линий солистами (особенно части, видимо, поздние параллельные терции), баса - унисонным хором, развитая гармоническая фактура (особенно в Сардинии). Сильно проступает влияние европейской профессиональной классической музыкальной системы:





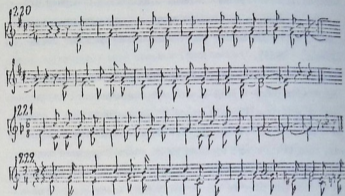
Исключительно интересны сведения о наличии в Северной Италии, в конце XV века, в похоронной литургии традиции многоголосного пения, в которой особое место занимали секундные созвучия (Ferland, 1939).

Сведения об итальянском многоголосии неполны и отрывочны. Нет специальных работ в этой важной сфере итальянской народной музыкальной культуры. Перечисленные очаги представлены в основном по общим работам Н. Шнайдера, Г. Киви и Э. Эмсхаймера. К сожалению, сами итальянские музыковеды не очень торопятся запечатлеть, видимо, уже уходящую традицию народного многоголосного пения. Особенно были бы важны результаты всестороннего исследования северных районов страны. По достоверным сведениям, североитальянское многоголосие "пересекает границу" Италии, роднясь с традициями высокогорных зон ШВЕЙЦАРИИ, АВСТРИИ и СЕВЕРНОЙ ГЕРМАНИИ (Gentebueck, 1927; Collaer, 1960; Schneider, 1969; Lachmann, 1927).

ФРАНЦИЯ. Положение музыковедческих исследований в этой известной музыкальными традициями стране еще хуже, чем в Италии. Только некоторые серии грампластинок дают основание предположить, что не исключена возможность наличия вокальных форм многоголосия на юго-западе страны - в Гасконии. Особенно интересна развитая традиция многоголосного пения на о. Корсика, к

жалению, совершенно неизученная.

ИСПАНИЯ. Здесь вокальное многоголосие распространено в двух областях - на севере (у басков) и на востоке. Все имеющиеся в нашем распоряжении материалы баскского народного многоголосия (Гвахария, Табагуа, 1983) явно более позднего происхождения и несут следы влияния европейской мажор-минорной, классической музыкальной системы:



220

221

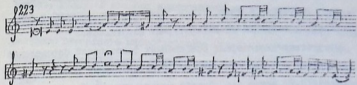
222

По имеющимся сведениям, в отдаленных от центров баскских деревнях по сей день можно встретить архаичные образцы бурдонного многоголосия. Проверка этих данных и глубокое изучение многоголосных форм в баскской музыке может сыграть в решении спорного грузино-баскского вопроса немаловажную роль. Во всяком случае, "... то, что для басков характерно педение мелодий в терцию - хорошо известно" (Брейлоу, 1951-58, "Баски"), и эта приверженность к многоголосному типу мышления басков сулит определенные перспективы дальнейшего изучения музыкальной культуры этого уникального во многих отношениях народа на Пиренейском



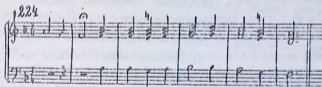
полуострове.

Что касается другой многоголосной традиции - Восточной Испании (пров. Альбасете), то здесь бурдон господствует. Мелодическая линия (исполняемая солистом) представляет собой свободный распев - в основном нисходящего направления, богато украшенный мелизматикой:



В мелодике представленного образца, кроме весьма своеобразного колорирования ладового наклонения (II и III ступени при канонировке низкие), обращает на себя внимание подчеркивание квартовой и септового ступеней звукоряда.

ПОРТУГАЛИЯ. По единственному имеющемуся в нашей распоряжении образцу португальского многоголосия можно замечать, что здесь распространено пение параллельными трезвучиями при дублировке четвертым, басовым голосом среднего голоса:



Этим можно завершить краткий обзор многоголосных очагов Южной Европы (Средиземноморья) и перейти к весьма проблематичному вопросу о многоголосных очагах Северной Европы.

Проблематичность многоголосия в северных окраинах Европы

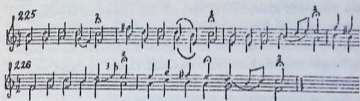
заклчается в том, что с этого региона совершенно отсутствуют достоверные экспедиционные записи. Это нетрудно объяснить, если учесть, что в североевропейских странах процесс формирования капиталистического строя произошел довольно рано, и, соответственно, коренным образом изменилось все: и быт, и культура живущих здесь народов. Музыкально-фольклорное наследие (особенно его архаичные слои) здесь фактически целиком утеряно, или, во всяком случае, стало "музейным экспонатом" в виде исторических сведений из литературных памятников.

Отсутствие достоверных современных фонозаписей определенно компенсируют древние исторические и литературные источники. В хрониках XII-XIII веков английского монаха-ученого Геральда де Баря (Гиральдуса Кампбренсиса) описывается традиция развитого многоголосного пения в Уэльсе, Северной Котландии, на Оркнейских островах, в Дании, Южной Швеции и, видимо, в Южной Норвегии (Гринде, 1982, с.15). Традицией народного многоголосного пения обычно объясняют и необычный расцвет профессионального многоголосия в средневековой Англии (см. Грубер, 1941, с.286-287). При этом, мощь английской музыки состояла в музыкальном фольклоре незавоеванных римлянами горских народов (Грубер, 1941, с.286). Неслучайно, что в начале нашего века В.Ледерер, ссылаясь на богатый фактологический материал, утверждал, что феномен многоголосия во всем мире распространен именно с Британских островов (Ledeger, 1906). О необоснованности подобных теорий (учтем, что в это время другие очаги многоголосия мира были фактически неизвестны) уже говорилось.

О традиции многоголосного пения в Ирландии красноречиво говорится в фрагменте ирландской саги о сыновьях Уснеха. Здесь описывается традиция трехголосного пения (при составе ансамбля

из трех исполнителей), с ведущей мелодией в среднем голосе, при этом низкий и высокий голоса называются "бас" и "высокий бас" - *dord, undord* (Грубер, 1941, с.507).

Что касается традиции многоголосного пения в ИСЛАНДИИ, то, благодаря Э.Хорнбостелю, в двадцатых годах нашего века здесь была зафиксирована все еще живая многоголосная традиция (Hornbostel, 1930). В записях представлена не архаичная народная традиция многоголосного пения, а сохранявшаяся традиция средневекового церковного многоголосного пения - органум - в виде подавляющего преобладания параллельных квинт:



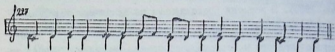
Не только в представленных здесь фрагментах, но и во всем материале, содержащемся в работе Хорнбостеля, нетрудно подметить действие законов ладов квинтовой диатоники (на лидийской основе). О древней традиции исландского народного многоголосного пения (и трудном пути многоголосия к церкви) рассказывают исландские "Епископские саги", в которых описывается, как епископ Лаурентиус из Холара (1322-1331) запрещал многоголосное пение в церквях (Грице, 1982, с.15).

О том, как должна была звучать живая многоголосная фактура в древней Шотландии, Ирландии, Уэльсе, Ис. индия, Дании, Швеции и Норвегии невозможно судить с полной определенностью. Единственное, на что можно (хотя бы косвенно) опереться, это: (1) сохранившиеся многоголосные очаги Северо-Восточной Европы (Прибалтика) и (2) древнейшие английские зафиксированные примеры цер-



ковного многоголосия.

О прибалтийских очагах многоголосия будет сказано чуть ниже, однако, забегая вперед, отметим, что их характеризуют: (а) бурдонный тип многоголосия и (б) острые секундово-квартовые созвучия. Интересно, что принципиально сходная картина складывается из сохранившихся примеров древнеанглийского многоголосия!



И здесь налицо бурдонная форма многоголосия и обилие секундовых созвучий. Даже больше, приведенный пример по звучанию настолько близок к образцам прибалтийского (особенно литовского) народного многоголосия, что их нетрудно и спутать. Таким образом, можно предположить, что в Северной Европе традиция многоголосного пения была основана на отмеченных выше закономерностях: применение БУРДОНА и обилие ДИССОНАНСНЫХ созвучий.

x

x

x

Еще сложнее найти достоверные следы бытования традиции народного многоголосного пения в ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЕ (отдельные сведения обычно носят локальный характер и не дают столь ясного представления, как, например, данные упомянутого выше Геральда де Бари о северной части Европы), поэтому вопрос о включении обширных районов Центральной Европы в ареал распространения традиций многоголосного пения пока остается проблематичным. Как пример можно вспомнить сведения, представленные в книге Р.И.Грубера (1941), о распространении традиции народного многоголосного пения в средневековой Германии (с.177,178,232,233), и сопоста-

вить эти данные с фактом наличия вокального многоголосия у немецких переселенцев XVIII-XIX веков, живущих в СССР (Видгольц, 1985).

x x
x

Приступая к региональному обзору многоголосных очагов ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ, следует отметить, что о многих из них ничего не было известно до последних одного-двух десятилетий. Именно поэтому, например, Ш. Аславишвили, в неоднократно отмечавшейся статье "Многоголосные формы в грузинской народной песне", делая обзор вокальных многоголосных культур народов Советского Союза, не упоминает о многих модных многоголосных культурах Восточной Европы. Что касается сведений на сегодняшний день, то традиция многоголосного пения распространена в следующих культурах: в Прибалтике (во всех трех республиках, в различной мере), в России (особенно выделяются Брянская, Курская, Смоленская области и Крайний Север и Юг расселения русских), в Белоруссии (особенно Полесье), на Украине (Полесье, на Западной Украине, в некоторых областях Восточной Украины), в Мордовии (особенно у мордзы-мокш), Коми АССР (особенно у коми-пермяков); элементы многоголосия (обычно унисонно-гетерофонные или гетерофонно-унисонные формы) встречаются также у некоторых групп марийцев (Герасимов, 1986), удмуртов, у т.н. "татар-кряшен" (Альмеева, 1985, 1986). В отношении музыкальных культур с элементами многоголосия, по предварительным данным, интересные результаты может дать изучение всего Нижневолжского бассейна.



ЛАТВИЯ. Географически самый обширный (среди прибалтийских республик) ареал распространения традиции многоголосного пения - это Латвийская ССР. Единственный регион, откуда по сей день нет записей многоголосных песен - это северо-восток республики. В Западной Латвии (в Курляндия) традиция многоголосного пения жива по сей день.

Основу многоголосной традиции в Латвии (сведения о которой встречаются с XVI-XVII веков) составляет БУРДОН. При этом здесь его встречаем как в чистом, так и в речитативном виде. Главная мелодическая линия исполняется исключительно солистом, бас - группой певцов. Перемена бурдонного устоя происходит по большим секундам. Довольно обычно звучание секунды, терции, кварты. В основном встречается двухголосие, хотя в записях А.Юрьяна представлено и несколько образцов трехголосия.

Характерные примеры латвийского народного многоголосия:

ЛИТВА. Многоголосный регион в Литовской ССР - северо-восток республики (Аукштайтяи). Здесь в недалеком прошлом еще была жива традиция исполнения "Сутартинес", - оригинальных полифонических двух- и трехголосных песен со специфическими, острыми секундовыми созвучиями:

232

233

234

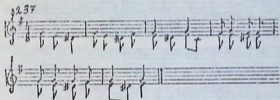
В "Сутартинес" многоголосная фактура часто образуется путем политонального наложения терцовых и квинтовых попевок. При этом текст в разных голосах поется разный (часто словесный текст заменяется глоссолалиями).

В современной Литве (особенно все в той же Аукштайтяи) распространен более современный "европейский" многоголосный стиль с преобладанием параллельных терций:

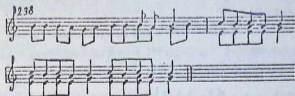
236



ЭСТОНИЯ. Эстонская народная песня в основном одноголосна. Многоголосная традиция здесь зафиксирована только в южной, небольшой части республики. При этом сами эстонские музыковеды (Тамреге, 1938; Сарв В., 1988) довольно четко делят небольшой многоголосный "островок" на две части: I) в юго-восточной части Эстонии, у весьма своеобразной этнической группы СЕТУ по сей день бытует традиция многоголосного пения. Здесь ведущая мелодия поется группой певцов (при этом возникает гетерофонное расщепление голосов), а в партии неподвижного солирующего верхнего голоса ("килла") можно видеть элемент бурдонирования:

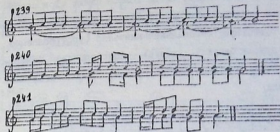


У сету встречаются и трехголосные песни, в которых к отмеченной выше фактуре добавляется бурдонный бас (обычно, на кварту вниз от основного устоя среднего голоса). Бас при этом исполняется индивидуально:



2) в юго-западной части республики, недалеко от латвийской границы, в начале века было записано несколько образцов бурдонных двухголосных песен, в которых преобладают секундные и терцовые созвучия. Бас здесь может передвигаться только секундо-

ными функциональными ходами (как и в Латвии):



Вышеотмеченными традициями, по имеющимся данным, исчерпывается перечень многоголосных очагов Прибалтики.

РОССИЯ

Русские расселены на огромной территории как РСФСР, так и всего Советского Союза. Коротко коснемся вопроса о позднем "признании" русского многоголосия музыковедами, и некоторых основных многоголосных регионов и стилей.

Хотя сборники Мельгунова (1879) и Пальчикова (1888) отразили своеобразный многоголосный стиль русской певческой культуры, ввиду их гетерофонности до начала XX века, конкретно - до появления работы Е.Линевой (1904) господствовало мнение о том, что русская народная песня одноголосна. Постепенно, с усовершенствованием технических средств (особенно после появления многоканальной аппаратуры - в 70-е годы) и накоплением достоверных полевых материалов стало очевидно, что многоголосие (в той или иной мере) свойственно всем основным региональным традициям пения русского народа.

Основа русского многоголосия - развитие ГЕТЕРОФОННОГО голосо-



ведение, при котором гетерофонная фактура отчасти перерастает в ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ многоголосие, когда голоса имеют свои специальные функции и наименование. Для русского народного многоголосного стиля существует специальное название (употребляемое в отношении и других близких культур) - подголосочная полифония. Подобный стиль наиболее распространен в многоголосных культурах России:

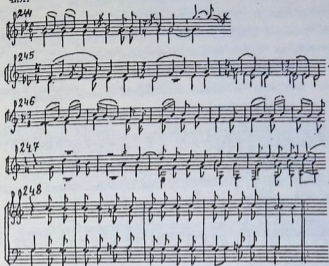
242

243

Ведущая мелодия здесь поется ХОРСМ, при этом возникает гетерофонная фактура. Более ярко сопоставленная партия (подголосок), исполняемая, как правило, выше основной мелодии, поется индивидуально. Распространены как смешанные, так и, в особенности, женские многоголосные песни (обычно т.н. "протяжные", лирические).

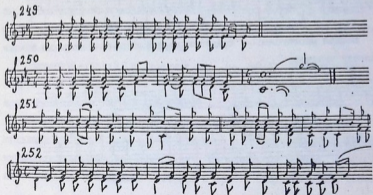
Можно выделить здесь "наиболее многоголосные" регионы: это Брянская, Курская, Смоленская области, Крайний Север и Крайний Юг и так называемые семейские Забайкалья. В этих культурах мы встречаем и бурдон, и острые, секундо-кварто-квинтовые созвуч-

ЧИЯ:



Musical score for measures 244-248. Measure 244 is in 6/8 time. Measure 245 is in 4/4 time. Measure 246 is in 3/4 time. Measure 247 is in 4/4 time. Measure 248 is in 3/4 time. The score consists of five staves of music, with the first four staves being single-line and the fifth staff being a grand staff (treble and bass clefs).

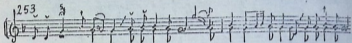
Отметим, что и тересные образцы бурдонного многоголосия (хотя и в небольшом количестве) встречаются и в Рязанской, Горьковской, Московской, Воронежской областях:



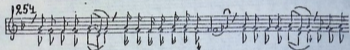
Musical score for measures 249-252. Measure 249 is in 6/8 time. Measure 250 is in 6/8 time. Measure 251 is in 6/8 time. Measure 252 is in 6/8 time. The score consists of four staves of music, all of which are single-line staves.

УКРАИНА. К сожалению, первая плеяда украинских музыковедов (К.Квитка, Ф.Колесса) не обратила должного внимания на изучение вопросов национального многоголосного пения, в основном ограничившись традицией индивидуальной певческой культуры на Украине. А между тем, на Украине есть исключительно интересные многоголосные очаги — особенно север (Полесье) и юг республики.

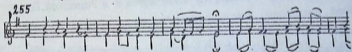
Более конкретно — в Полесье встречаются образцы бурдонного двухголосия со специфичными секундными созвучиями:



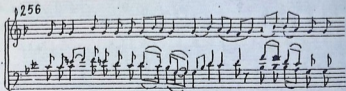
На Полтаве бурдон "псколебен", хотя стиливая общность с приведенным выше примером очевидна:



Более распространена традиция с подголосочной системой (основа — двухголосие с преобладанием параллельных терций):



Мощная многоголосная традиция по сей день бытует также у донских казаков:



БЕЛОРУССИЯ. Унисонно-гетерофонный тип голосоведения распространен здесь довольно широко, однако самый многоголосный ареал в Белоруссии - Полесье (южная часть республики), где наряду с гетерофонным (подголосочным) типом представлена и бурлонная форма многоголосия с преобладанием созвучий с узкообъемной интервалликой (секунды, терции, кварты):

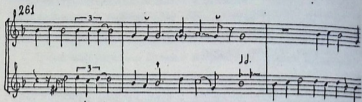
Handwritten musical notation for four examples (257-260) of unison-heterophony in Belarusian folk music. Example 257 is in 6/8 time with a 1-measure rest. Example 258 features triplets and a 11/8 time signature. Example 259 is in 11/8 time. Example 260 is in 6/8 time with various rhythmic markings.

Изучение Полесья, где сохранены следы многих архаичных черт быта и культуры (не только музыкального творчества, разумеется), может дать много интересного для выяснения спорных вопросов этнической истории Восточной Европы.

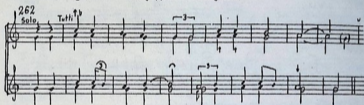
Закончив краткий (и, конечно же, неполный) обзор основных очагов многоголосия трех советских славянских республик, необходимо коснуться и КАРПАТСКИХ ОЧАГОВ народного многоголосия.

СЛОВАКИЯ. В Словакии на большой территории распространена традиция гетерофонного пения. При этом в северо-западной части в музыкальном творчестве преобладают параллельные терции, в северной - квинты, в западной - терции и сексты (поздний слой, связан-

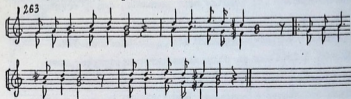
ный с европейской традицией), в южной и юго-западной частях
обычно перекрещивания мелодических голосов. Наиболее развитая
форма гетерофонии встречается в среднесловацкой горной местно-
сти:



Кроме отмеченных гетерофонных форм многоголосия привлекают
внимание образцы из некоторых деревень северо-востока Словакии.
Здесь встречается бурдонное двухголосие с небольшим амбуитусом
мелодий и терцовые и секундовые созвучия:



Гетерофонную форму многоголосия встречаем также в южной
ПОЛЯНЬЕ, в горных массивах Татр и Пеннин. Типологически она близ-
ка к северословацкому многоголосию. Основу двухголосия здесь соз-
дают параллельные терции и квинты:



Коснемся еще более восточных зон Европы. Богатой народной традицией многоголосия выделяются здесь коми-пермяки и, особенно, мордвы. Гетерофонные виды в этом регионе также распространены весьма широко; из имеющихся материалов представим гетерофонные культуры марийцев и татар-кряшен.

МОРДОВИЯ. Высоко развитая мордовская многоголосная культура представляет собою уникальное явление среди всех народов Поволжья (а также среди народов финно-угорской языковой семьи). Многоголосная традиция здесь распространена как у мордвы-мокша, так и у мордвы-эрзян. Особо богатой традицией многоголосия выделяется **МОРДВА-МОКША**. Здесь встречаются примеры развитого трех- и четырехголосия на **БУРДОННОЙ** основе. При этом специфику мордовской аккордики определяют диссонансные созвучия (секунды, кварты, септимы):

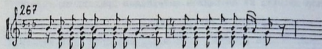
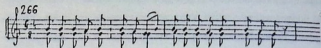
264

265

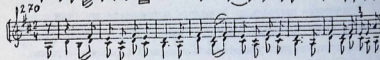
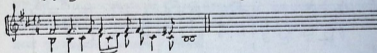
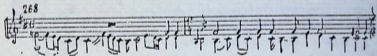
В эрзянском музыкальном фольклоре встречаются два вида совместного пения: (1) унисонно-гетерофонное и (2) бурдонное трехголосие с характерной узкосъёмной мелодикой и обилием терционных



(иногда секундовых) созвучий.



КОМИ. Долгое время традиция народного многоголосного пения коми-пермяков не была широко известна (уже упоминалось о том, что М. Шнайдер не был знаком в конце 60-их годов с такими мощными многоголосными традициями, как мордовская и коми-пермяцкая). Тем не менее их замечательная традиция многоголосного пения жива по сей день. Эта традиция особо широко распространена у ИЖЕМСКИХ КОМИ (жизная часть ССАО) и в районе реки Лупья (северная часть АО). Здесь, как и в Мордовии, многоголосная традиция явно доминирует. Основные формы многоголосия: гетерофония (при преобладании параллельных терций) и бурдонное двухголосие, при этом бурдон часто находится ВНЕШЕ основного напева и поется хобом:

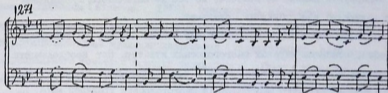




В средней зоне коми-пермяцкого расселения традиция многоголосного пения явно "слабеет" (здесь распространены гетерофонно-унисонный и гетерофонный типы фактур. Такую же картину встречаем и у коми-зырян).

Завершая обзор многоголосных традиций Поволжья, необходимо отметить, что кроме мощных многоголосных (функциональных) культур мордвы и коми-пермяков, в этом регионе, по имеющимся сведениям, довольно широко распространена традиция ГЕТЕРОФОННОГО (гетерофонно-унисонного и унисонно-гетерофонного) пения. Представляем эти традиции примерами гетерофонного многоголосия марийцев и татар-кряшен:

МАРИ



ТАТАРЫ-КРЯШЕНЫ



Дальнейшее изучение этого интереснейшего региона необходимо, тем более, что здесь во многих местах жива по сей день народная певческая традиция.



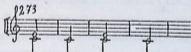
В предложенном нами кратком региональном обзоре многоголосных культур ЕВРОПЫ, разумеется, не экспонируются все, хотя бы ОСНОВНЫЕ, стилевые черты представленных выше традиций, но будем надеяться, что он все-таки дает общее представление о богатстве и разнообразии европейских многоголосных музыкальных культур; в нем учтены все основные сводные работы европейских музыковедов последних десятилетий (Шнайдера, Эмсхаймера, Коллера, Брейлоу, Э. и Д. Штокманов, Эльшека и Эльшековой, Кауфмана и др.), и в дальнейшем будет возможно иметь определенный ориентир, в виде, пусть далеко не полного, но все же наглядного, музыкального материала для будущих суждений.

Наряду с обзором многоголосных очагов Европы, мы завершили и обзор основных мировых многоголосных культур. Нет необходимости говорить об очевидной неполноте и фрагментарности подобного быстрого просмотра всего многообразия многоголосных традиций мира. Наличие сводной, хотя бы обзорной работы по многоголосным культурам мира, разумеется, освободило бы автора от включения этого раздела в работу, но, как уже отмечалось, несмотря на огромный интерес специалистов к проблемам многоголосия, после труда М. Шнайдера (ставшим библиографическим раритетом) сводная картина ареала распространения многоголосных традиций мира не нашла отражения ни в одной работе, а учета ВСЕХ имеющихся данных (хотя бы в предельно лаконичной форме) о многоголосных культурах требует проблемы, поставленные в последнем разделе данной монографии.

х х
х

После обзора основных региональных стилей народного многоголосия мира необходимо коснуться еще одного важного вопроса — ВОЗМОЖНОСТИ наличия традиции многоголосного пения в НЕКОТОРЫХ древнейших очагах мировой цивилизации.

Предположения ученых о древности традиций многоголосного пения будут вкратце рассмотрены в последней главе данной работы, однако, нужно сказать, что вопрос о наличии традиции многоголосного пения в первых очагах мировой цивилизации (конкретно — в Древнем Египте), впервые был поставлен виднейшим ученым-египтологом Г. Гикманом (Hickman, 1952). Основываясь на данные археологических раскопок, письменные свидетельства и, особенно, данные древнеегипетской традиции хеиронимия (дирижированке, передача музыкального текста с помощью позиций рук), Гикман приходит к заключению, что в Древнем Египте, в III тысячелетии до нашей эры, были представлены образцы вокального многоголосия. Гикман приводит даже фрагмент гипотетической расшифровки древнеегипетской многоголосной музыки:



Предположения Г. Гикмана о наличии многоголосия в III тысячелетии до н.э. хорошо известны, и, соответственно, выводы ученого отражены в работах по древнеегипетской музыкальной культуре (см., напр., Музыкальная Энциклопедия, статья "Древнеегипетская музыка", в которой говорится о разных этапах развития египетского многоголосия). Отметим и то, что на сегодняшний день очаг тради-



ции вокального многоголосия неизвестен на территории Египта (как и во всей Северной Африке).

Исключительно важен в этом отношении анализ данных из первых очагов цивилизации — ДРЕВНЕЙ ПЕРЕДНЕЙ И МАЛОЙ АЗИИ (шумеры, хурриты, хитты).

Как только дело касается столь далеких (хронологически) культур, сразу встает вопрос: располагаем ли мы достаточным фактическим материалом, чтобы судить об этой важной проблеме по отношению, например, к народам Древней Передней Азии? Прямых свидетельств нет. Именно поэтому, видимо, ни в советской, ни в зарубежной музыковедческой литературе, насколько известно автору, вопрос о наличии вокального многоголосия у народов Древней Передней Азии даже не ставился (несмотря на огромный интерес музыковедов к этим регионам). В то же время, те немногие, но важные свидетельства о музыкальной культуре первых цивилизаций земного шара, которыми мы располагаем, дают достаточный материал для освещения этого интереснейшего вопроса, притом в нескольких принципиально важных аспектах.

х

х

х

Начнем с хорошо известной в музыковедческой литературе шумерской глиняной пластинки — древнейшего памятника музыкальной культуры человечества (III тыс. до н.э.). Соглашаясь с К.Заксом во всех принципиальных вопросах расшифровки этого уникального источника древнешумерской музыкальной культуры (о пентатоничном характере мелодики, о двух- и трехголосных аккордах, составленных квинтами, секундами, октавами и двойными октавами) считаем, а то же время, целесообразным поставить вопрос не об ИНСТ-

РУМЕНТАЛЬНОМ (по К.Заксу), а о чисто ВОКАЛЬНОМ характере данного многоголосия. Какие у нас для этого основания?

I. Обратим внимание на ЗВУКОРЯД произведения: С, Д, В, Р, F_{is}, G, А, Н. Обращение к сохранившимся до сегодняшнего дня музыкальным инструментам древности с ограниченным звукорядом (каким является и арфа, предназначенная по К.Заксу для исполнения данного произведения) приводит нас к констатации того факта, что подобный хроматический ход (Р, F_{is}, G), как правило, отсутствует - инструменты строятся в одном тональном центре (а F_{is} в данном произведении посылается на тонике Д). Даже в богатой модуляциями грузинской народной песне одно только участие музыкальных инструментов уже "сковывает" именно эту сторону - модуляционную. Что же касается чисто вокальной музыки, то для многих многоголосных культур (в том числе и грузинской) самыми характерными являются модуляции именно на расстоянии большой секунды.

2. Рассмотрим теперь интервальный состав шумерского песнопения. Он включает: секунды, кварты, квинты, октавы и двойные октавы. В музыковедческой литературе специально не обращено внимания на некоторую нелогичность использования последних двух интервалов (особенно двойных октав) - при отсутствии секст, септим и других, более широких интервалов (К.К.Розеншильд, например, их опускает, в точности приводя все остальные. Розеншильд, 1969, с.15). В чем же дело? Буквенное обозначение шумерского музыкального текста четко фиксирует наличие в одном трехзвучном аккорде трех одинаковых знаков. Думаем, здесь "нелогичность" снимается только при трактовке данного произведения как ЧИСТО ВОКАЛЬНОГО; в этом случае вместо "двойных октав" мы должны понимать звучание трех (или двух) голосов в УНИСОНЕ.

Слияние голосов в унисоне, особенно в кадансовых созвучиях, -

один из самых характерных признаков фактически всех многоголосных народных культур, носителей некоторых архаичных черт древнейшего типа музыкального мышления.

Т.о., при анализе древнешумерского музыкального произведения, записанного на глиняной пластинке древнейшими, видимо, музыкальными знаками, мы приходим к выводу, что противоречия в звукоряде и в "интервальном фонде" сразу же снимаются при трактовке данного многоголосия как чисто ВОКАЛЬНОГО. Если здесь не учесть, что наряду с музыкальными знаками записан гимн в стихотворной форме (участие вокала в исполнении этого произведения не отрицал и К.Закс, хотя - в сопровождении арфы), что нигде на пластинке нет указаний на инструментальное участие, и, особенно то, что нам хорошо известен факт наличия ХОРА ПЕСНОПЕВЦЕВ ("нар-нари") в шумерских святилищах, то наше предположение обретает более прочную основу.

Знаменательно, что и на другом аналогичном уникальном памятнике музыкальной культуры Древней Передней Азии - хурритской глиняной пластинке из Угарита, обнаруженной и расшифрованной сравнительно недавно В.Кильмером, Р.Брауном и Р.Крокером (Цицикян, 1986), записано тоже многоголосное (двух- и трехголосное) произведение. Думаем, неслучайно из двух древнепереднеазиатских музыкальных произведений, относящихся к III и II тысячелетиям до н.э., оба - многоголосны (даже если принимать это многоголосие за чисто инструментальное). Вспомним, что среди более двадцати сохранившихся музыкальных произведений классической Греции нет ни одного многоголосного.

Второй важный аргумент в пользу "многоголосности" древних переднеазиатских народов - это наличие в их музыкальном быту ДВОЙНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.

На непосредственную связь традиций вокального многоголосия и двойных духовых инструментов (двойных флейт, гобоев, волынок) было обращено внимание за последние годы (Жордания И., 1985; Николадзе, 1986, 1986а). Даже беглый обзор регионов распространения двойных духовых инструментов показывает, что ареал распространения этих специфичных музыкальных инструментов, в основном, совпадает с ареалом распространения традиций вокального многоголосного пения, обнаруживая тем самым их тесную связь (Николадзе, 1986). Притом эта мысль получает подтверждение и там, где, казалось бы, возникает опасность его опровержения - имеются в виду обширные регионы Средней Азии (и не только), где функционируют двойные духовые инструменты, при отсутствии традиции вокального многоголосия. Дело в том, что на этих двойных духовых инструментах и число клапанов, и длина обоих стволов инструмента совпадают и играют на них аналогично пению - унисонно (разумеется, здесь мы учитываем неизбежные при этом гетерофонные микрорасслоения музыкальной ткани). Таким образом, сам факт наличия двойных духовых инструментов должен обязательно коррелировать с ТИПОМ самого двойного инструмента, для выяснения принципиально важного вопроса - наличия многоголосия или же унисонного одноголосия. В этой связи, например, представляет крайний интерес факт наличия в Древней Греции двух различных типов двойных флейт (авлоса): (1) состоящего из одинаковой длины стволов с одинаковым количеством отверстий (т.е. унисонного), чисто греческого, эллинского авлоса, и (2) состоящего из стволов различной длины, с неодинаковым количеством отверстий, варварского, неэллинского авлоса более древних жителей Балканского полуострова (The Oxford Classical Dictionary, 1979, с.710). Факт наличия двух принципиально различных типов авлоса прекрасно коррелирует с фактом отсутствия у эл-



линов традиции многоголосия, и наличием и по сей день во многих местах Балканского полуострова (в т.ч. и в самой Греции - в Эпире и на о.Родос) очагов вокального многоголосия, которых многие исследователи относят к древнейшим пластам общевосточной музыкальной культуры.

Совпадают не только ареалы распространения двойных духовых инструментов и традиций вокального многоголосия, но и ТИПЫ МНОГОГОЛОСИЯ. Именно поэтому, на балканских двойных духовых инструментах, например, звучат "секундовые цепи" (столь характерные для многоголосной фактуры балканских музыкальных культур), в России и на Украине - гетерофония или, редко, бурдон, в Грузии - мелодические обходы на фоне двух-трехступенчатого функционального баса (в основном тоже бурдонного) и т.д. Данная связь была отмечена музыковедами, основывавшимися на материале локальных культур: русской (К.Квитка, 1973; работа написана в 1941г.), болгарской (И.Качулев, 1965), эстонской (И.Тынурист, 1980). При глобальном охвате данной проблемы становится очевидным, что связь эта обусловлена глубокими внутренними причинами и за ней обнаруживаются весьма значительные общие психофизиологические предпосылки. Основным, видимо, в этом отношении является процесс ДЫХАНИЯ, объединяющий и пение, и игру на духовых инструментах. Именно дыхание, по всей вероятности, и определяет, в основном, близость вокализации с духовыми (а не со струнными, скажем) инструментами. Случайно ли то, например, что в Древнем Египте одним и тем же иероглифом обозначали и пение и игру на флейте (Грубер, 1941, с.172)?..

Все вышесказанное приводит к заключению, что есть непосредственная связь между многоголосными (духовыми) музыкальными инструментами и традицией вокального многоголосного пения. Важность по-

добной связи становится очевидной сразу, как только припомним, что данные об инструментальной традиции далекого прошлого (в виде самих инструментов) сохраняются гораздо лучше вокальной... Таким образом, наличие в археологических культурах двойных духовых инструментов является довольно веским аргументом для установления факта существования многоголосия в вокальной культуре того или иного народа (или цивилизации).

Исключительно важно при этом не упустить из виду то, что особо развитое инструментальное (духовое) многоголосие обычно выступает на первый план при постепенном УПАДКЕ традиции вокального многоголосного пения (при социальных, исторических, этнических переменах). Таким образом, происходит весьма своеобразная "компенсация" вокальной традиции инструментальной. Данный круг проблем, естественно, требует дальнейшего всестороннего изучения. Во всяком случае, исключительный интерес представляет то, что на территории Египта, например, сегодня весьма развита традиция игры на двойных бурдонных инструментах (вспомним Гикмана!), или то, что двойные духовые инструменты широко распространены в Карпатах, или в Шотландии.

Вернемся к древнепереднеазиатским цивилизациям.

Констатация того широкоизвестного в музыковедении факта, что народы Древней Передней Азии были не только знакомы с двойными духовыми инструментами, но и вообще РОДИНОЙ ДВОЙНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ЯВЛЯЕТСЯ ИМЕННО ДРЕВНЯЯ ПЕРЕДНЯЯ АЗИЯ (Закс, 1937), в свете всего вышесказанного предоставляет еще один мощный аргумент к признанию наличия у этих народов принципов многоголосного музыкального мышления. При этом хорошо известен и функциональный характер многоголосия произведений, исполняющихся на древнепереднеазиатских двойных музыкальных инструментах: "Обе трубки звучали



одновременно, причем на одной из них воспроизводилась мелодия, а на другой тянули один и тот же звук" (К.Закс, 1937, ст.65). К бурдонному типу многоголосия, отмеченному в приведенной цитате, мы еще вернемся. Добавим здесь и то, что заслуживает особого внимания наличие двойных духовых инструментов и у ЭТРУСКОВ.

Весьма интересны в свете рассматриваемых нами явлений некоторые сведения древнегреческих авторов, которые приводит К.Закс: "Трубы звучали, а барабан и цимбалы гремели невольно" (Закс, 1937, с.72) - пишет Амброс. Здесь речь идет о сирийской инструментальной музыке. Сам К.Закс в некотором недоумении от несоответствия хорошо известного факта высокой музыкальной культуры народов, населяющих Сирию, с весьма нелестным отзывом о ней древних греков. Думаем, допустимо предположение, что это несоответствие исходит из факта наличия многоголосия (в данном случае инструментального) в древнепереднеазиатской (в этом случае сирийской) музыке. Древним грекам, представлявшим монодическую культуру, было чуждо ("гремели невольно!") "негармоничное". с их точки зрения, "вретическое" нагромождение звуков одного на другой (именно таким "варварским", неэллинским, привнесенным извне считали греки, как известно, и сам авлос - инструмент по своей сути многоголосный). Неудивительно поэтому, что, по сведениям Аристиды, сирийская музыка воспринималась греками как какофония (Закс, 1937, с.71). Повторим еще раз, что столь отрицательное отношение древних греков к музыке древних переднеазиатских народов мы склонны объяснять принципиальной разницей между одноголосным и многоголосным типами музыкального мышления древних греков и народов Древней Передней Азии.

Очень интересен вопрос о пентатонической ладовой основе древнепереднеазиатской музыкальной системы. К.Закс, как известно,

пришел к такому выводу благодаря данным, полученным им путем анализа строя музыкальных инструментов и расшифровки вышеназванной шумерской глиняной пластинки. Не останавливаясь на весьма критически воспринятой музыковедами разных стран теория К.Закса о "всеобщности" пентатоничной ладовой стадии, обратим внимание в данном случае только на переднеазиатский регион и население его народы. Спорили с К.Заксом, хотя и безуспешно, отстаивая "дижскую" ладовую основу в шумерской музыке, Л.Оппенгеймер и Р.Гальпин. Из советских музыковедов к этому вопросу обратился Х.Кушнарев в капитальной монографии "Вопросы истории и теории армянской монодической музыки" (1958). Совершенно справедливо отвергая "пентатоничную стадию" в архаичных слоях армянской музыки, Х.Кушнарев делает подобное же заключение и в отношении музыки древнепереднеазиатских народов. По словам исследователя: "Дошедшие до нас остатки ПОДЛИННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЗВУЧАНИЙ ДРЕВНЕГО МИРА (выделено намп. - И.Э.) говорят, однако, не в пользу концепции Закса... Принцип "ангеми-tonного интонирования... не является ни исходным для музыки Востока (подразумевается Древняя Передняя Азия. - И.Э.), ни господствующим в ней" (Кушнарев, 1958, с.42).

Однако музыковедческие исследования последних десятилетий показали, что наличие пентатоники в музыкальной культуре древнепереднеазиатских народов получает подтверждение именно в живой музыке, в архаичных пластах музыкальной культуры народов, своей исторической судьбой и даже этногенезом (по исследованию во многих областях науки) связанных именно с Древней Передней Азией - это Кавказ и Балканы. Как отмечалось в первой части данной работы, по исследованиям грузинских музыковедов, в архаичных слоях грузинского фольклора (особенно в горных регионах) отчетливо видны мощные пентатоничные пласты. Что же касается Балкан, то факти-



чески все местные исследователи (Н.Кауфман, С.Перистерис, Р.Соколи, Г.Марку и др.) единогласно отмечают чуть ли не частую пентатоничность ладовой основы самых архаичных пластов музыкальной культуры Балканского полуострова (и в Греции, и в Болгарии, и в Албании, и в Румынии и т.д.). Самым интересным и важным является то обстоятельство, что и на Кавказе (в Грузии и у некоторых северокавказских народов), и на Балканах пентатоничную ладовую основу мы встречаем именно в **МНОГОГОЛОСНЫХ ПЛАСТАХ** народно-песенной культуры!

Вопрос о кавказо-балканских музыкальных (конкретно - многоголосных) параллелях будет затронут ниже, однако, следует отметить, что многие балканские музыковеды (вслед за Ц.Рихтманом и Н.Кауфманом) признают многоголосный пласт **ДРЕВНЕЙШИМ СЛОЕМ** древнебалканской музыкальной культуры. Таким образом, признание пентатоничной ладовой основы и традиции вокального многоголосия в музыкальной культуре древнепереднеазиатских народов получают подтверждение именно в живой музыкальной практике народов, населяющих горные массивы Кавказа и Балкан (при этом, как мы увидим, именно в горных регионах Кавказа и Балкан древнейшие слои культуры сохранены в наиболее чистом виде).

Подытоживая все вышесказанное, можно заключить, что анализ музыкального произведения с шумерской глиняной пластинки (особенно наличие нелогичных двойных октав, получавших полное объяснение при признании произведения чисто вокальным), распространение традиции хорового пения, наличие двойных духовых инструментов (более того, создание принципа двойного, то есть многоголосного музыкального инструмента), сведения древнегреческих авторов (отмечающих "какофонность", звучание "невропад", видимо, неприемлемых для них многоголосных созвучий), наличие пентатонной ладовой ос-

новы в музыкальных культурах архаичных многоголосных слоев Кавказа и Балкан, так же, как и бурдонного типа многоголосия и специфических кварто-секундовых соотношений голосов, на наш взгляд, дает довольно веские основания для выдвижения предположения о наличии традиции вокального многоголосия у некоторых народов (шумеров, хурритов, хаттов) Древней Передней Азии.

х х
х

Крайне интересен также вопрос о возможности наличия традиции многоголосного пения в высокоразвитых древних цивилизациях ЦЕНТРАЛЬНОЙ АМЕРИКИ.

Как мы помним из обзора мировых очагов многоголосия, на обоих американских континентах в основном господствует одноголосие (имеются в виду аборигены Америки). На этом фоне поразительны археологические данные с Центральной Америки. Конкретно - здесь найдено огромное число ДВОЙНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ. При этом подавляющее большинство двойных (и даже тройных и четверных) духовых инструментов исходит из археологических культур Мексиканского залива и Теотиуакана.

На тройных и четверных флейтах совершенно отчетливо видна четкая дифференциация голосовых партий - обычно стволы делятся на мелодические и на исполняющие функцию бурдона (часто бурдонных стволов два). Например, трехствольная флейта из Мексиканского залива "... состоит из ствола флейты, ведущего мелодию, и двух других, меньшей длины, очевидно, предназначенных для бурдона. Каждый ствол имеет свои отверстия. Форма мундштука позволяет одновременно воспроизводить звуки на всех трех стволах" (Martí, 1971, с.100). Или: "... Инструмент имеет одно вдунное отверстие,

через которое воздух, попадая в свистковый мундштук, распределяется по четырем стволам, воспроизводя, таким образом, определенные созвучия... Первый ствол ... имеет три отверстия на верхней части ствола и одно на нижней для большого пальца. Следующий ствол имеет такую же длину и количество отверстий, которые, однако, расположены несколько иначе. Если одновременно звучат оба ствола флейты, ведущих мелодию, то возникает эффект колебания с обострением и усилением звука при диссонансном звучании. Отверстия этих двух стволов по мере надобности закрываются или открываются пальцами правой руки. Абсолютно очевидно, два других ствола имеют функции бурдона. Сравнение с другими экземплярами этого типа флейт показывает, что для бурдонных стволов характерны одно-два отверстия для игры левой рукой" - здесь описывается четырехствольная флейта (там же, с.48). Бурдон мог быть представлен и в виде двойной рамы: "... оба дополнительных лабиальных ствола бурдонно звучат на октаву и квинту выше" (там же, с.60).

Кроме огромного количества подобных "бурдонных" многоствольных флейт привлекают внимание специфичные двухствольные флейты, на которых "один ствол прямой, другой несколько изогнут, и тем самым длиннее. Несмотря на то, что отверстия на обоих стволах расположены одинаково, звуковые гаммы сдвинуты на полтона. Находя одни и те же отверстия на стволах, получаем приблизительно интервал секунды" (Martí 1971, с.72). Свообразен и другой инструмент, "...экземпляр "этрасского типа" двухствольной флейты с украшением в виде солнца и стоящей человеческой фигуры" (там же, с.96). Кстати, в северо-западной части Южной Америки были найдены также фигуры играющих на флейтах Пана музыкантов. При этом расположение и позы музыкантов явно указывают на большую популярность КОЛЛЕКТИВНОЙ (предположительно - многоголосной) игры на



нескольких (иногда на двух, видимо, состязавшихся музыкантов) флейтах Пана. Несмотря на огромный регион распространения этого инструмента (см. Стещенко-Кудина, 1936), исполнение на них многоголосной фактуры - явление крайне редкое.

Ограничимся данными примерами (см. Marti, 1971), ибо огромное многообразие и широкое применение подобных многоствольных (двух-, трех-, четырех-) флейт, особенно в Мексиканском заливе, Тестуакане и прилегающих областях очевидно. Наличие столь развитого духового (сольного) многоголосия, наряду с небольшими очагами вокального многоголосия (о которых говорилось выше), вынуждает нас отнестись с осторожностью к мнению относительно исключения Американского континента из числа многоголосных очагов мира (см.: "Существование подобных многоствольных флейт позволяет предположить, что эти народы знали элементарные формы многоголосия" (там же, с.48). Во всяком случае, у живших некогда на берегах Мексиканского залива народов явно наличествовала инструментальная многоголосная музыка. Если здесь учесть и важность не просто инструментального, а ДУХОВОГО инструментального многоголосия (о которой говорилось выше), то можно предположить, что в некоторых областях Центральной Америки (особенно в Мексиканском заливе) в определенную эпоху существовала довольно мощная традиция ВОКАЛЬНОГО МНОГОГОЛОСНОГО ПЕВИЯ. Как уже отмечалось, следы этой традиции на данной территории сегодня не выявлены, да и сами многоголосные духовые инструменты исчезают из археологических культур приблизительно к IX веку н.э.

Появление и исчезновение многоголосных духовых инструментов (и, предположительно, традиции вокального многоголосия) в Центральной Америке - одно из труднообъяснимых загадок древнеамериканской музыкальной культуры.

x

x

x

Этронем еще два важных вопроса.

Во-первых, кроме бесспорно многоголосных культур, в которых и формы многоголосия (функциональная), и степень распространения указывают на господство многоголосного типа мышления (таких культур коснулся в основном наш обзор), необходимо хотя бы вкратце рассмотреть культуры, в которых встречаем ЭЛЕМЕНТЫ МНОГОГОЛОСИЯ. К сожалению, на эти элементы, как правило, не обращается внимание, но есть и счастливые исключения. Например, специально проанализированы элементы многоголосия в армянской (Багдасарян, 1966) и азербайджанской (Габиров, 1985) вокальной музыке. Есть также интереснейшая работа Э.Г.Киви, в которой поставлен вопрос о наличии развитых элементов многоголосия в некоторых региональных стилях еврейской традиционной литургической музыки (G.Kivi, 1980). Особо следует отметить, что работа основана на изучении этого явления на довольно широком межэтническом фоне (здесь учтены многоголосные культуры Балканского полуострова и Италии). Автор приводит музыкальные материалы из трех локальных еврейских культур: (1) Йеменских евреев, (2) самаритян и (3) острова Корфу. Здесь наличествуют как образцы гетерофонного, так и имитационного и бурдонного многоголосия (Киви объясняет появление этого последнего влиянием известных многоголосных культур восточномедитерранейских народов - албанцев, северных греков, итальянцев). Можно предположить, что отдельные элементы многоголосия (в виде гетерофония или отдельных многоголосных образцов) в вокальной традиции можно обнаружить у довольно большого количества монодиалектных культур. Например, эти элементы можно встретить и у памир-

цев в виде "наступлений" антифонно поющих солистов. К созданию, очень часто в отношении определенных культур вырабатываются стереотипы, которые порою мешают разглядеть в них весьма существенные детали. К таким "деталям" относится и выявление элементов многоголосия в монодических по своей основе культурах.

Во-вторых, кроме ВОКАЛЬНЫХ многоголосных культур (рассмотренных нами), в музыкальной практике народов мира ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ многоголосие занимает гораздо более заднее место, нежели вокальное. Связь между инструментальным и вокальным видами многоголосия очевидна, ибо они тесно увязаны с ТИПОМ МЫШЛЕНИЯ народа, со стремлением музыкальной самореализации через СОЗВУЧИЯ. Проводя демаркационную линию между вокальным и инструментальным многоголосием, мы должны признать, что различия здесь основываются на количественных (и весьма одутимых!) критериях.

О тесной связи инструментальной (духовой) и вокальной форм многоголосия уже говорилось. Было отмечено, что при утрате традиции вокального многоголосия (по историческим, социальным, этническим причинам) часто на его месте, в виде "компенсация", особо развивается инструментальное (духовое) многоголосие. Примеры тому - Египет, современная Шотландия, многие районы Центральной России, Карпаты. Инструментальное (СТРУННОЕ) многоголосие, видимо, - еще один уровень выявления многоголосного типа мышления, и необходимость его всестороннего изучения совершенно очевидна.

Инструментальное многоголосие, как было отмечено, по географическим масштабам распространения намного превосходит вокальное многоголосие. Полностью включая ареалы распространения вокального многоголосия, инструментальное многоголосие особенно широко распространено: в СРЕДНЕАЗИАТСКИХ РЕСПУБЛИКАХ, АРМЕНИИ и АЗЕРБАЙ-

ДЖАНЕ, АФГАНИСТАНЕ, ИРАНЕ, ПАКИСТАНЕ, ИНДИИ, во всем АРАБСКОМ МИРЕ, ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ. Лишний раз заметим, что здесь встречаются только ВАЖНЕЙШИЕ очаги развитого инструментального (струнного, как правило) многоголосия; подразумевается при этом ВСЕ ранее названные очаги ВОКАЛЬНОГО МНОГОГОЛОСИЯ, в которых, наряду с вокальными формами, ОБЯЗАТЕЛЬНО встречается и развитое инструментальное многоголосие.

x

x

x

Завершая главу, посвященную региональным стилям многоголосия народов мира и вопросу о существовании традиции многоголосного пения в некоторых исчезнувших цивилизациях, мы еще раз должны отметить, что данные, которыми располагает современное музыковедение в этой области, пока весьма скудны. С одной стороны, это вызвано неравномерным изучением вообще музыкальных культур разных регионов Земли, и, с другой стороны, недостаточным вниманием музыковедов к самой проблеме многоголосия, всей сложности и разноуровненности ее проявления. Поэтому, естественно, последняя глава работы, посвященная проблеме происхождения традиции многоголосного пения, ее неравномерного распространения по Земле и важности феномена многоголосия для изучения вопросов этногенеза, расогенеза и даже антропогенеза, не может претендовать на исчерпывающую полноту и предельную точность. Хотя, как уже отмечалось, сегодня в этой области нам известно гораздо больше, чем 20-30 лет назад, и, кроме этого, перспектива появления новых данных о многоголосии дает прекрасную возможность проверить временем высказанные в последней главе принципиальные

предположения. С нашей стороны, надеемся, что и данная работа даст, в определенном смысле, импульс к более активному изучению отдельных музыкальных культур, вопроса проявления в них многоголосного типа мышления.



Г Л А В А П

ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ МНОГОГОЛОСИЯ

В данной, заключительной главе, на основе досильного сравнительного анализа народных многоголосных культур, будут поставлены вопросы о возможных путях и причинах зарождения традиции многоголосного пения, ее неравномерного распространения по Земле, о важности всестороннего изучения феномена многоголосия для решения многих проблем этногенеза, расогенеза и даже антропогенеза. Разумеется, невозможно полностью осветить все перечисленные проблемы, ибо каждая из них ("сравнительный анализ многоголосных культур", "многоголосие и этногенез", "многоголосие и расогенез", "многоголосие и антропогенез"), естественно, уже по своим масштабам требует специального монографического исследования. Поэтому основная задача данной главы - доказать НЕОБХОДИМОСТЬ ВСЕСТОРОННЕГО, ГЛУБОКОГО ИЗУЧЕНИЯ ФЕНОМЕНА МНОГОГОЛОСИЯ, НЕОБХОДИМОСТЬ ВКЛЮЧЕНИЯ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ДАННЫХ В КРУГ ИЗУЧЕНИЯ ВАЖНЕЙШИХ ВОПРОСОВ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ИСТОРИИ (ЭТНОГЕНЕЗА, РАСОГЕНЕЗА, АНТРОПОГЕНЕЗА) на основе обширного фактологического материала. Хочется еще раз напомнить, что одна из основных задач представленной работы состоит в том, чтобы привлечь внимание исследователей (притом не только музыковедов!) к исключительно интересной и важной сфере МНОГОГОЛОСИЯ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ.

Отметим и то, что все перечисленные выше проблемы настолько тесно связаны друг с другом, что на данном этапе было бы нецелесообразно их разделение, и, на основе более глубокого изучения лишь одной из них, воссоздание "завершенной" (гипотетической) картины исторического пути становления феномена многоголосия.

x . x

x

Камнем преткновения при всестороннем изучении такого сложного явления, как многоголосие устной традиции, является его весьма своеобразное географическое распределение по карте мира. Случайно ли то, что многоголосие встречается у определенных народов (а иногда даже у определенной части народа!)? Почему иногда мощные многоголосные культуры соседствуют с не менее мощными, может, но монодическими культурами? Почему типологически сходные формы многоголосия имеют народы, отдаленные часто друг от друга на многие тысячи километров? Чем объяснить столь своеобразное географическое (и этническое) распределение очагов народного многоголосия на земном шаре?

Постараемся выяснить, коррелируют ли данные о многоголосии с важнейшими географическими, социально-культурными, хозяйственными, языковыми и т. п. факторами, а в случае совпадения этих данных хотя бы с одним из указанных факторов, естественно, будет разгадана большая часть "тайны" многоголосия.

Итак, постараемся по порядку рассмотреть соотношение данных о многоголосии со всеми указанными факторами.

Зависит ли факт наличия многоголосия от уровня СТАДИАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ музыкальной культуры? На первый взгляд кажется, что между ними должна быть довольно тесная связь. Большинство музыковедов по сей день исходит из недоказанной никем предпосылки - признание феноменом стадияльно более высокой ступени развития именно многоголосия (по сравнению с одноголосием). Однако кажущаяся простота подобных рассуждений (один - просто, много - сложно) сталкивается с безусловными противоречиями при учетывании

реальной картины распределения очагов много- и одноголосия. Кроме того, при таком подходе выглядит парадоксальной переизбыточность и одноголосие многих высокоразвитых цивилизаций со столь же высокоразвитыми музыкальными культурами, например, китайской, индийской или греческой. Особенно "запутывает" стадиальную картину различные традиции многоголосного пения у народов, до недавнего времени находившихся на уровне развития чуть ли не каменного века (некоторые центральноафриканские и южноафриканские народы, группы меланезийцев и новогвинейцев и т.д.).

Признание многоголосия феноменом стадиально более высокого уровня развития, чем одноголосие, явно сталкивается с неразрешимыми противоречиями с первого же глобального взгляда на музыкальные культуры нашей планеты. Поэтому симптоматично высказанное в советском музыковедении прямо противоположное мнение о том, что стадиально высокий уровень представляет собой не много-, а ОДНОГОЛОСИЕ, что одноголосие — это более высокая, откристаллизовавшаяся форма музыкального мышления (Харлап, 1972; Скребеков, 1969). Данная гипотеза не получила широкого признания, ибо сама реальная картина распространения одно- и многоголосия опять-таки не предоставляет основы для подобных заключений. Очевидно и то, что и среди одноголосных, и среди многоголосных культур есть и высокоразвитые, и архаичные музыкальные культуры, и любая попытка "завести" одну из другой сразу же сталкивается с противоречиями.

Теория КУЛЬТУРНЫХ КРУГОВ по сути основывается на только что рассмотренном теоретическом постулате о стадиально более высоком уровне развития многоголосной традиции и, естественно, сталкивается с не менее явными противоречиями. Самое главное, остается неясным, почему часто при наличии у определенного народа развитой многоголосной традиции, соседние народы (отстающие в развитии,

находящиеся на том же, или даже более высоком уровне развития) не воспринимают это "прогрессирующее" явление, иногда несмотря даже на многовековые культурно-исторические контакты. Кроме того, теория культурных кругов никак не может объяснить ПРИЧИНЫ происхождения феномена многоголосия, и даже в вопросе о его РАСПРОСТРАНЕНИИ, как видим, немало неразрешимых противоречий.

МНОГОГОЛОСИЕ И ГЕОГРАФИЧЕСКИЙ ФАКТОР, исходя из материала определенных культур, определенного географического распространения, и впрямь могут показаться взаимосвязанными. Например, очевидно, что большинство очагов многоголосия в Европе располагается в горах (Балканы, Альпы, Татры, Кавказ, Горная Шотландия). Но если посмотрим на соотношение очагов многоголосия и географического фактора шире, глобально, то картина сразу же принципиально изменится. Во-первых, многие горные массивы (Гималаи, Анды, Кордильеры) населены народами с одноголосной музыкальной культурой; во-вторых, огромное количество очагов многоголосия находится вдали от гор (например, вся Центральная Африка), а многие из них размещаются на островах (Исландия, большая часть Океании и т.д.). Не выявляет многоголосие причинной связи с географо-климатическим фактором — очаги многоголосия встречаются как на морозном севере, так и в тропиках, в пустыне и средних широтах; при этом они неизменно "делают мировую территорию" с очагами одноголосия. Относительно географического фактора можно заключить, что он не влияет на происхождение, но, видимо, способствует СОХРАНЕНИЮ традиций многоголосного пения (фактор изоляции, действующий в горах, на островах, в труднодоступных районах с суровыми климатическими условиями и т.д.).

МНОГОГОЛОСИЕ И СОЦИАЛЬНО-ХОЗЯЙСТВЕННЫЙ ТИП тоже проявляют определенную, но ограниченную корреляцию между собой. Картина

вроде бы несколько проясняется, если обратить внимание на деление (хотя и довольно грубое) народов на ЗЕМЛЕДЕЛЬЦЕВ И СКОТОВОДОВ. Большинство, занимающихся скотоводством (особенно кочевых) народов одноголосны, и большинство многоголосных культур связано с сельскохозяйственными народами. Но, следует заметить, что далеко не во всех сельскохозяйственных культурах битует традиция многоголосия, да и не все скотоводы "одноголосны" - например, тушины и хевсуры в Грузии, черногорцы в Югославии, а также, - большинство народов Восточной Африки прекрасно "совмещают" скотоводческий (даже кочевой) образ хозяйствования с многоголосной музыкальной культурой. Таким образом, деление народов по типу хозяйствования (скотоводы - земледельцы) выявляет определенную корреляцию с данными многоголосия, только на территориях Европы и Азии (и то не полностью), а принятие во внимание на редкость богатого очагами многоголосия Африканского континента резко меняет картину соотношений.

МНОГОГОЛОСИЕ И РЕЛИГИЯ. Религиозный фактор, как известно, определяет многие черты быта и культуры народа. При сопоставлении данных о многоголосии с религиозным фактором и впрямь обнаруживается определенная корреляция: например, большинство европейских "многоголосных" народов - христиане, большинство приверженцев ислама - одноголосны. Но, во-первых, среди христиан немало одноголосных культур (вспомним, что христианская литургия долгое время целиком была монодической и многоголосие буквально "силою пробило" дорогу себе в церковь!), а среди мусульман, соответственно, существуют многоголосные культуры (балкарцев, карачаевцев, боснийцев. В Боснии, например, даже чтение корана (!) происходит многоголосно). А "выход" в Африку ставит нас перед неоспоримым фактом наличия многоголосной традиции при языческих религиозных



представлениях (так же, как и в Океании). Таким образом, и религиозный фактор не решает проблемы многоголосия.

МНОГОГОЛОСИЕ И ЯЗЫК. Языковая дифференциация народов - основа современного этнического и политического деления мира. Усилиями многих поколений лингвистов и лингвистов описаны и классифицированы фактически все известные живые и мертвые языки мира, установлены сложные иерархические лестницы-схемы родства отдельных языков, языковых групп и языковых семей. Язык - основной этнический определитель. Одно из решающих слов в этногенетических исследованиях принадлежит языку. Язык определяет целый комплекс культурных традиций. Все сказанное в какой-то мере подает надежду на решение вопросов загадочного распределения очагов многоголосия на Земле, ибо, как известно, многие языковые семьи тоже расположены географически довольно своеобразно.

Однако, сравнивая регионы распределения языковых семей и очагов многоголосия, довольно скоро приходим к заключению, что надежда на помощь языка при исследовании проблем многоголосия также не имеет под собой прочного основания. Возьмем, к примеру, три известные языковые семьи: индоевропейскую, тюркскую и финно-угорскую. Среди народов, представляющих индоевропейскую группу языков есть и те носители языка, у которых многоголосная традиция играет первостепенную роль: на севере Европы, народы, живущие в Альпах и на Балканах, на Кавказе (осетины). В то же время, у армян, индийцев, нуристанцев, афганцев, таджиков (и многих других) преобладает монолитическая музыка. Внутри языковых групп ситуация еще более сложная - у осетин и иранцев (представляющих индоиранскую группу языков) музыкальные традиции резко различаются между собой (по параметру многоголосие - одноголосие). Осетинская музыка ближе к музыкальным традициям других кавказских

народов, а иранская - к музыкальным традициям афганцев, индийцев, некоторых среднеазиатских народов. Югославы (славянская группа языков) заметно отличаются своими музыкальными традициями от большинства славянских народов (они гораздо ближе, например, к юго-западным болгарам, горным албанцам, северным грекам, народам Альпийских гор, даже к кавказским многоголосным культурам). Нет единства часто в пределах одного народа (Болгария: север и северо-восток - одноголосие, юго-запад - многоголосие, Греция - север и о.Родос - многоголосие, основная территория - одноголосие и т.д.). В то же время, явное единство традиций многоголосного пения наблюдается у народов, говорящих на разных языках (на Кавказе, например: у тюркоязычных карачаевцев и балкарцев, у индоираноязычных осетин, кавказоязычных грузин и т.д.); как видим, сходные многоголосные культуры объединяют даже представителей разных языковых семей! В пределах индоевропейской языковой семьи во многом отличались друг от друга культуры тоже "объединены" многоголосием (напр., на Балканах) и т.д.

В финно-угорской языковой семье только мордва, коми-пермяки и сету активно придерживаются многоголосной традиции, тогда как большинство ее представителей имеют монодическую традицию пения. В тюркской языковой семье различия крайние. Трудно, например, представить столь далекие (повторяем: по критерию одноголосие - многоголосие!) друг от друга музыкальные культуры, как якутская и балкарская. Если тут же вспомнить такие многоголосные культуры, как полинезийская или айнская, то несоответствие языковых и "многоголосных" данных еще более усугубится.

Однако определенную (в общих чертах) корреляцию все-таки нетрудно установить. Например, фактически все представители кав-

казо-иберийской группы языков — многоголосны, большинство носителей индоевропейских языков в Европе — многоголосны (хотя многоголосие у них выражено в разной степени), в Азии — одноголосны, большинство финно-угров — одноголосны (так же, как и большинство турков), все фактически народы сино-тибетской и почти всех языковых семей на Американском континенте — одноголосны, а подавляющее большинство народов центрально- и южноафриканских языковых семей — многоголосны. Таким образом, на определенных континентах (Африка, Америка, большая часть Восточной Азии, видимо, и Австралия) ареал многоголосия в основном коррелирует с языковым фактором, однако, в Европе (особенно в Восточной Европе) и Западной Азии корреляция явно нарушается. Что касается широко известной теории ностратических языков (Ильич-Свитич, 1971-1976), то в географический ареал действия этой теории как раз и попадают все несоответствия между многоголосными и языковыми данными, при этом несоответствия эти усугубляются преобладанием одноголосных культур у турков, финно-угров и азиатских индоевропейцев, также преобладанием многоголосных культур у европейских индоевропейцев и народов иберо-кавказской семьи языков (не учитывая уже противоречия внутри самих языковых семей, о которых говорилось выше).

Таким образом, можно подытожить: соотношение ареала распространения многоголосия со всеми вышеназванными социальными, культурными и географическими факторами носит весьма сложный характер. Корреляции наблюдаются, но они действуют весьма ограниченно. В каждом случае соотношения данных о многоголосии с перечисленными факторами присутствуют неразрешимые противоречия, и, соответственно, для установления причин и путей зарождения и становления многоголосия, его неравномерного распределения по Земле



всеми вышеназванными факторами следует оперировать исключительно но осторожно.

Затронем еще один, существеннейший фактор - АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ, которому и будет, в основном, посвящено дальнейшее изложение. Как выявляется, данные о многоголосии поразительным образом коррелируют с фактором расообразования. Ниже будут прослежены совпадения этого последнего с указанными данными на разных (географическом и хронологическом) уровнях. Будет также поставлен вопрос о необходимости включения данных многоголосия в круг изучения таких важнейших проблем исторических наук, как ЭТНОГЕНЕЗ (происхождение народов), РАСОГЕНЕЗ (становление человеческих рас) и даже АНТРОПОГЕНЕЗ (происхождение человека).

х

х

х

Один из важнейших факторов проблемы этногенеза - физическое, генетическое родство народов - находится в решающей степени в компетенции именно антропологических наук, и это полностью осознано современными историческими науками: "Данные антропологии среди материалов всех других дисциплин, имеющих отношение к изучению этногенеза, занимают исключительное место. Дело в том, что диффузия культурных элементов играла огромную роль в культурной истории человечества, общеизвестны многочисленные случаи усвоения нового языка в результате заимствования. Антропологические же особенности - неотъемлемое свойство людей, и появление новых антропологических особенностей за немногими исключениями всегда свидетельствует о притоке нового населения" (Бромлей, 1981, с.261).

Если основатели антропологических наук - И.Блуменбах и

П.Брока (XVIII в.) - были еще в плену у языкознания и, соответственно, при классификации народов мира даже финнов и венгров относили к монголоидной расе, то в последующее время, особенно за последние три десятилетия, с накоплением новых данных и усовершенствованием методологии, антропология стала активно вмешиваться в такие, казалось бы, известные по языкознанию положения, как, например, принадлежность осетинского народа к индоиранцам, балкарцев - к туркам и т.д. Постепенно становится очевидным, что язык, этот главнейший этнический определитель, во многих случаях не является показателем генетического, физического родства народов (назовем хотя бы финно-угорские и тюркские языковые земли, объединяющие народы, принадлежащие даже к различным большим расам, и, соответственно, весьма далекие друг от друга по генетическому фактору). Перестали функционировать существовавшие ранее понятия: "индоевропейская раса", "славянская раса" и т.д. В своих работах лингвисты стали отмечать условность языковых общностей в чисто этническом (генетическом) отношении. Т.В.Гамкрелидзе и Влч.Бс.Иванов в двухтомной работе "Индоевропейский язык и индоевропейцы" отмечают, что "... становится очевидно! условность в чисто этническом отношении таких терминов, как "древние индоевропейцы", "арийцы", "германцы", "галты", "славяне", "кельты", "анатолийцы" и др. Вслкий раз под такими терминами следует понимать не какую-то этнически компактную и однородную массу людей со специфическими этническими характеристиками, а УСЛОВНОЕ НАЗВАНИЕ (выделено нами.- И.Э.) племен, говоривших соответственно на праиндоевропейском, арийском, германском, балтийском, славянском, кельтском, анатолийском и других диалектах" (Гамкрелидзе, Иванов, 1984, т. II, с. 887).

О необходимости учитывания антропологического фактора при

выяснении вопроса генетического родства народов в Грузии, уседительнее писал И. Джавахишвили еще в начале века: "Было время, когда единственным аргументом для установления родства народов считался только язык: если два разных народа говорили на родственных языках, их считали родственными народами. Но уже давно доказано, что часто языковое родство не указывает на АНТРОПОЛОГИЧЕСКУЮ близость народов. Может, например, какой-нибудь народ, антропологически относящийся к монголам, в течение времени забыть свой родной язык и перейти на другой язык, который и становится для него родным. Поэтому, для установления родства народов наука пользуется двумя способами: языковедческим и антропологическим" (Джавахишвили, 1908, с.13).

Современной науке хорошо известны факты усвоения народом иного языка вследствие культурного, а не этнического взаимодействия (об этом см.: Алексеев В., 1974; Бромлей, 1981).

Таким образом, антропологические данные являются РЕШАЮЩИМИ при установлении ГЕНЕТИЧЕСКОГО родства народов, и, соответственно, БЛИЗОСТЬ ДАННЫХ О МНОГОГОЛОСНИИ С АНТРОПОЛОГИЧЕСКИМИ МОЖЕТ ПРИВЕСТИ НАС К ЗАКЛЮЧЕНИЯМ ПРИНЦИПИАЛЬНОЙ ВАЖНОСТИ.

До непосредственного рассмотрения "многоголосных" и антропологических соответствий необходимо сделать две важные оговорки.

Во-первых, мы знакомы, и, соответственно, опирались на методологическую базу исследования СОВЕТСКОЙ антропологической школы (работы Г.Дебеца, В.Бунака, Я.Рогинского, Н.Чебоксарева, В.Алексеева, А.Зубова, Г.Хить, М.Абдушалишвили), являющейся одной из ведущих в мировой антропологической науке. А более всего мы пользовались работами М.Г.Абдушелишвили, А.А.Зубова, Г.Л.Хить, и, особенно, В.П.Алексеева, в которых, в основном, обобщены все современные достижения и проблемы антропологических наук.

Во-вторых, необходимо учитывать и то, что в самой антропологической науке не во всех вопросах существует единогласие. При данном обстоятельстве, разумеется, было бы необоснованным упрощением замалчивание существующих разногласий между отдельными антропологическими школами, и даже между отдельными антропологами. Именно поэтому мы старались опереться на наиболее аргументированные, принятые в современной антропологической науке положения.

х х

х

Сопоставление данных многоголосия и антропологии начнем с Грузии. В первой части данной работы неоднократно отмечалось наличие двух основных ветвей грузинского народного многоголосия. Первая включает ВОСТОЧНУЮ, а вторая - ЗАПАДНУЮ Грузию. При этом совершенно очевидно и сохранение архаичных пластов грузинского народного многоголосия в высокогорных районах как Восточной, так и Западной Грузии. В языковом отношении деление Грузии несколько иное. Вся Восточная и Юго-Западная Грузия - ареал распространения грузинского языка (собственно картвельского). При этом, языковое единство настолько очевидно, что оно не затрудняет общения, например, хевсур и гурийцев (северо-восток и юго-запад). По языку определенно выделяются мегрелы и сваны (северо-запад). При очевидной генетической связи грузинского, мегрельского и сванского языков они отдалены друг от друга настолько, что делают общение между носителями этих языков невозможным. Отдалены друг от друга мегрельский и сванский языки. Диалектная разница (верхне- и нижнесванский) здесь более чувствительна, нежели между упомянутыми диалектами хевсур и гурийцев. Таким образом,

деление по признаку многоголосия явно не совпадает с языковым.

Другая картина с антропологическими данными. По широкоизвестным исследованиям М.Г.Абдувелишвили (1958, 1984, 1986), вся Грузия делится на три основные антропологические зоны: равнинные районы Восточной Грузии (т.н. иберийский тип), низменные районы Западной Грузии (т.н. колхский тип) и высокогорные районы Кавказского хребта (т.н. кавказский тип).

Соотнесение данных регионального деления Грузии по трем названным факторам (музыкальным, языковым, антропологическим) обнаруживает несомненную корреляцию между музыкальными и антропологическими данными. Таким образом, данные о многоголосии еще раз подтверждают особую генетическую близость всех западногрузинских музыкальных диалектов (несмотря на языковые различия между носителями). Видимо, распространение картвельского языка (основа современного грузинского) в центральном и южном районах Западной Грузии (Имеретии, Гурии, Абхазии, а также в Раче) не сопровождалось сменой осужденной части местного населения. На это, кстати, указывают и некоторые исторические сведения о позднем распространении картвельского языка в эти районы.

За пределами Грузии параллели традиций многоголосия с полной очевидностью направляют нас к народам Северного Кавказа. Кроме автономий, входящих в Грузинскую ССР, абхазов и южных осетин, аналогичной многоголосной культурой объединяются балкары, карачаевцы, адыгейцы (в этом отношении среди северокавказских народов здесь менее всего обнаруживается прямых аналогий), северные осетины, чеченцы, ингуши, народы Западного Дагестана. О принадлежности данных народов к различным языковым семьям уже говорилось. Однако, как об этом свидетельствуют антропологические данные, все вышеназванные народы являются представителями упомянутого кавказ-

сионского (и, близкого к нему, понтийского) антропологического типа, и, соответственно, представляет собой физически родственные, древнейшие автохтонные народы Главного Кавказского хребта (Алексеев В., 1974, с.193-203). Учитывая хронологические глубины заселения Кавказских гор, В.П.Алексеев пишет: "Антропология в данном случае доносит до нас свидетельство такой древней эпохи, которая уже не отражается в фактах этнографии и языкознания" (Алексеев В., 1974, с.203). Как видим, кроме антропологических данных, вышеперечисленные народы с полной очевидностью объединяются общей **МНОГОГОЛОСНОЙ КУЛЬТУРОЙ**. Одно уже это говорит о колоссальной устойчивости многоголосного типа музыкального мышления. Для более детального анализа соотношений отдельных многоголосных культур внутри Кавказского региона, думаем, следует писать отдельную работу. В более общих чертах: во всех кавказских многоголосных музыкальных культурах основа основ - бурдонное двух- и трехголосие; всюду мелодические линии поются индивидуально, бас - хором; функциональные соотношения между ступенями секундовые (предложенный Х.Аракеловым термин "сванский каданс" в северокавказской музыкальной действительности, к примеру, можно было бы переименовать в "балкарский каданс"...); везде главенствующее значение имеют секундо-кварто-квинтовые соотношения голосов по вертикали; модуляции (и отклонения) осуществляются, в основном, на интервал секунды и т.д. Как видим, единство многоголосных традиций бесспорно.

Здесь можно отметить и то, что развитые кадансовые и модуляционные формы, наличие сложнейших образцов контрастной полифонии в Грузии (и отсутствующие в северокавказских культурах) могут сначала породить предположение, что многоголосие народов Северного Кавказа возникло благодаря длительным контактам с высокораз-

витым грузинским многоголосием. Но учтем два важных момента: 1) многоголосие, как главный фактор музыкального мышления, не распространено на территории всего Кавказа (Восточный Дагестан, Азербайджан, армяне, Ногайцы и т.д. - одноголосны). Несмотря на длительные (25 веков!) контакты, грузинская и армянская музыкальные культуры остались "до конца" верны своим традициям. А в случае допущения распространения этого явления посредством культурного влияния, непонятно, почему эти влияния распространялись исключительно на север и северо-запад, а не на восток, или на юг; 2) среди упоминавшихся кавказского и понтийского антропологических типов бытует, как было отмечено, именно традиция многоголосия (армяне - переднеазиатский, или арменоидный тип; азербайджанцы, как и восточные дагестанцы, - каспийский; ногайцы - монголоиды и т.д.), что, разумеется, невозможно объяснить случайностью.

Таким образом, на Кавказе в непосредственной близости сосуществуют высокоразвитые музыкальные культуры как монодического, так и полифонического склада, при этом антропологические параллели с данными многоголосия позволяют утверждать, что ВСЕ МНОГОГОЛОСНЫЕ КУЛЬТУРЫ КАВКАЗСКИХ НАРОДОВ ИМЕЮТ МЕСТНОЕ, АВТОХТОННОЕ ПРОИСХОЖДЕНИЕ. Разумеется, это не исключает возможности взаимобмена культурными (в том числе музыкальными) достижениями, но формирование ПРИНЦИПИАЛЬНО МНОГОГОЛОСНОГО ТИПА МЫШЛЕНИЯ, наверняка, произошло вне действия фактора влияния. Думаем, будет логично предположить, что многоголосие характеризовало музыкальную культуру этих народов в те далекие времена, когда население Кавказских гор еще не было четко дифференцировано: Появление в этом регионе индоиранского (осетинского) и тюркского (балкарский и карачаевский) языков, хорошо засвидетельствованных в историчес-

ких памятниках, относится несомненно к более позднему времени, нежели их антропологическое и музыкальное (многоголосное) единство.

Отметим еще раз: музыкальные аналогии в данной работе основаны ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО НА ДАННЫХ МНОГОГОЛОСИЯ, что, естественно, допускает возможность, при анализе других компонентов музыкальной культуры тех же кавказских народов (метроритмика, тембр, манера исполнения), выявления несколько иных этнокультурных форм сближения.

х х

х

Самые близкие по традициям многоголосия аналогии кавказские народы бесспорно обнаруживают с БАЛКАНСКИМИ народами. При первом же соприкосновении с их музыкальной культурой становится очевидным, что, например, албанское народное многоголосное пение имеет поразительное внутреннее сходство с многоголосными традициями кавказских народов. Близость эта сказывается явно: стили исполнения "камен" и "тосков" (пр. № 197, 198, 199) более сходны с кахетинской многоголосной традицией "протяжных" песен, нежели эта последняя - со сванской! Точно так же сванская трехголосная песня типологически более сходна с песенной традицией албанцев "лабен" (пр. № 201), нежели с кахетинской или гурийской! Как говорится, комментарии излишни. Албанское многоголосие было специально упомянуто в связи с очевидным (даже внешним) сходством, однако, явные типологические параллели с кавказским многоголосием обнаруживаются во ВСЕХ балканских многоголосных культурах: в Северной Греции, Юго-Западной Болгарии, Югославии, у македонских переселенцев в Румынии. Везде многоголосную традицию харак-

теризуют: бурдонная форма многоголосия (как чистая, так и речитативная); ведение главных мелодических линий солистами, несколькими исполнителями; создание острых, секундо-кварто-септовых созвучий; секундовые функциональные соотношения. Эти закономерности действуют как в балканских, так и кавказских очагах многоголосия, свидетельствуя об их явной типологической общности.

В связи с очевидным единством балканских очагов многоголосия, еще в 50-ые годы Ц.Рихтман выдвинул гипотезу о принадлежности всех очагов балканского многоголосия к остаткам древней общепалейской музыкальной культуры (Richtman, 1958). Такое же предположение, независимо от Ц.Рихтмана, было высказано Н.Кауфманом (1966). В настоящее время гипотеза о палеобалканских корнях балканских многоголосных культур (сохранившихся в основном в горных массивах) является господствующей.

Обратимся теперь к антропологическим данным.

Преобладающий на Балканах антропологический тип - т.н. динарский - расселен в Горной Албании, Северной Греции, Южной Болгарии и фактически по всей Югославии (Алексеев, 1974а). Кроме динарского, привлекает внимание наличие, как на Балканах, так и на Кавказе, ПОНТИЙСКОГО антропологического типа, генетически связанного с матуризованными (большие размеры скелета, длинное тело, широкое лицо) антропологическими типами: кавкасионским (на Кавказе) и динарским (на Балканах). По антропологическим данным понтийский тип возник путем грацилизации (сравнительное уменьшение размеров скелета, длины тела, ширины лица) исходных кавкасионской и динарской рас (в отличие от кавкасионской и динарской рас, понтийский антропологический тип распространен гораздо шире, особенно в Восточной Европе. К этому типу мы еще несом-



кратно вернемся).

Как отмечают антропологи, динарский антропологический тип (основной на Балканах) - древнейший, автохтонный, сохранившийся здесь с ЭПОХИ ВЕРХНЕГО ПАЛЕОЛИТА. Как видим, предположения балканских музыковедов относительно генетического родства всех балканских очагов многоголосия в антропологических свидетельствах получают подтверждение. При этом, видимо, нужно пересмотреть вопрос о конкретных носителях древнебалканской традиции многоголосного пения. Обычно в работах балканских музыковедов многоголосие в основном приписывается ИЛЛИРИЙЦАМ (Rihtman, 1958; Кауфман, 1966). Однако антропологи отмечают, что между иллирийцами и динарским антропологическим комплексом явно отсутствует генетическое преемство (иллирийцы - т.н. грациальные европеоиды, а динарцы - наоборот, матуризованные. Алексеев, Влахович, Иванович, 1985). Иллирийский этнический компонент на Балканах встречается именно в тех регионах, где НЕТ традиции многоголосного пения*. Таким образом, видимо, многоголосие - остаток музыкальной культуры ДОИЛЛИРИЙСКОГО субстрата, представителя которого, сохранившиеся в условиях горной излучины, ПО СЕЙ ДЕНЬ БИВУТ в Северной Греции, Горной Албании, Югославии, Юго-Западной и Южной Болгарии.

Теперь - о соотношении антропологических типов Балкан и Кавказа.

Уже тот факт, что в антропологических классификациях Кавказ фигурирует вместе с Балканами, говорит о многом (см. в БЭС статью "Балкано-кавказская раса"). Если классифицировать многоголосные культуры мира соответственно, то, непременно, Кавказ окаже-

* В этой связи (соотношение данных многоголосия и антропологии) особый интерес заслуживает фракийская проблема (см. Кауфман, 1967).

тся в одном ряду с Балканами. Но это не все.

Как мы помним, на Кавказе традиция многоголосия была отмечена фактически только у тех народов, в генофонде которых преобладает КАВКАСИОНСКИЙ антропологический комплекс (все грузинские этнографические группы — народы Северного и Северо-Западного Кавказа). На Балканах же очаги многоголосия совпадают с расселением народов-носителей ДИНАРСКОГО антропологического комплекса. Особенно важно, что вышеотмеченное понятие "балкано-кавказская раса" возникло на основании явной генетической близости именно кавкасионской и динарской рас! Сходство это настолько очевидно, что В.П.Алексеев писал даже о целесообразности введения нового, общего термина (вместо "кавказского" и "динарского". Алексеев, 1974, с.141) для обозначения генетически близких популяций Кавказа и Балкан. О понтийском типе уже упоминалось. В недавно опубликованной работе "Этногенез" (1986) В.П.Алексеев пишет: "Как уже приходилось отмечать ранее, так называемая динарская раса, преобладающая на Балканах, близка антропологическим типам Центрального Кавказа и сходство это имеет НЕ СИНХРОННО-ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ, а ДИАХРОННО-ГЕНЕТИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ (здесь и ниже выделено нами. — И.Б.), указывая в обоих случаях на происхождение от ОДНОГО И ТОГО ЖЕ ПЛАСТА ДРЕВНЕЙШЕГО НАСЕЛЕНИЯ, предположительно верхнепалеолитического времени" (Алексеев В., 1986, с.106). В.П.Алексеев неоднократно писал также о более широком расселении носителей балкано-кавказского антропологического комплекса (и, видимо, носителей традиции вокального многоголосия), конкретно, об их распространении в эпоху неолита и бронзы в Малой Азии (Алексеев В., 1974, с.224-225); в этой связи вспомним наше предположение относительно наличия традиции вокального многоголосия в древних цивилизациях Передней и Малой Азии!

Как видим, антропологические данные красноречиво свидетельствуют о древней генетической близости Балканских и кавказских народов, притом, ИМЕННО МНОГОГОЛОСНЫХ РЕГИОНОВ. Ни в языке, ни в этнографии, археологических памятниках, ни тем более в письменных источниках не обнаруживается свидетельство древнейшего генетического родства народов Кавказских и Балканских гор, и только поразительное совпадение данных антропологии и многоголосия позволяет предполагать реальность отмеченных генетических сближений. Разумеется, указание совпадения взаимно укрепляет фундамент и антропологических, и музыковедческих сближений.

Существующая музыковедческая литература о музыкальных параллелях между Кавказом и Балканами весьма скромна. В 1954 и 1955 гг. П. Коллер опубликовал небольшие статьи, в которых проблема многоголосия не затрагивается (анализируется совпадение мелодических линий исландской, венгерской, грузинской и болгарской колыбельных). В 1956 году появилась интереснейшая статья Э. Штокмана об албано-грузинской традиции многоголосного пения. К сожалению, статья небольшая (всего одна страница авторского текста), включает минимальный объем музыкального материала (по одному фрагменту из албанской и грузинской песен) и основная ее цель - дать стимул исследовательским интересам музыковедов к сравнительному изучению албано-кавказского многоголосия. В 1972 г. появилась просторная и весьма интересная статья М. Якубова "Болгария - Дагестан", в которой, в основном, анализируются болгарские и дагестанские одноголосные мелодии (вопросам многоголосия уделено несколько последних страниц), а по вопросам болгаро-грузинских музыкально-этнографических параллелей в последние годы работает Н. Цицишвили (1986, 1987, 1987а, 1988).

Как видим, работы по сравнительному изучению балканских и



кавказских музыкальных культур весьма далеки даже от постановки всех важнейших проблем. При этом вопрос традиций многоголосия затрагивает лишь небольшая часть названных работ. В то же время, как мы убедились, сравнительное изучение многоголосных культур Балкан и Кавказа сулит много принципиальных открытий не только в области этномузыкознания, но и в области изучения вопросов этногенеза кавказских и балканских народов.

х

х

х

Многоголосные параллели, хотя уж и не столь очевидные, с Балканского полуострова направляют наши взоры и на север (в сторону Прибалтики и Северной Европы), и на северо-восток (Поволжье), и на запад (Средиземноморское побережье Европы).

В Прибалтике, как мы помним, очаги многоголосия расположены довольно сконцентрированно, занимая северо-восток Литвы (Ауштайтия), почти всю Латвию (кроме северо-восточной части республики). Кстати, небезынтересно и то, что антропологи отмечают небольшую, но ощутимую монголоидную примесь именно в этом регионе. Алексеев, 1969, с.67-68; Денисова, 1980, с.33-34) и крайний юг Эстонии. Прибалтийские традиционные многоголосные стили, по сравнению с довольно монолитной кавказо-балканской многоголосной традицией, обнаруживают определенный "сдвиг в сторону", однако единство некоторых, основных внутренних закономерностей прибалтийской и кавказо-балканской традиций многоголосного пения все-таки ощутимо: преобладает бурдон (особенно в Латвии и на крайнем юго-западе Эстонии. В Литве бурдон встречается, но он нетипичен); верхний голос ведется солистом (во всех республиках. В Литве часто и нижний голос поется солистом. "Нарушение" наблюдается только

у сету: верхний подголосок исполняется солисткой, а основной напев - хором); преобладают также диссонансные (особенно секундные) созвучия (во всех трех республиках. В меньшей степени - у сету. А в Литве, для "Сутартинес" секунды - чуть ли не единственное "узаконенное" созвучие).

На основе общих типологических черт Прибалтийского и балканского очагов народного многоголосия латышский музыковед В.Бендорфс выдвинул гипотезу об общности традиций многоголосия этих регионов (Бендорфс, 1985, 1986, 1988). При этом В.Бендорфс конкретизирует сопоставления (напр.: латышское и албанское бурдонное пение; параллельные секунды у литовцев, болгар и югославов и т.д.). В этих же работах В.Бендорфс отмечает необходимость учитывания кавказских очагов многоголосия. Связи между прибалтийскими, балканскими и кавказскими традициями многоголосия рассматривает также латышский музыковед К.Брамбатс (Brambats, 1975). В его пространной статье, опубликованной в Лондоне на латышском языке, особый интерес, думаем, представляет одна из версий, предложенная для объяснения близости музыкальных культур рассматриваемых регионов, - наличие здесь древнейшего общего субстратного слоя музыкальных традиций. Здесь же можно отметить интересную гипотезу Х.Тампере о том, что многие характерные черты музыкальной культуры Юго-Западной Эстонии (где было зафиксировано 19 примеров бурдонного двухголосия) можно объяснить ливским субстратом здесь и в прилегающих областях (Тампере, 1977, с.135-144).

В этнолого-типологических работах не раз отмечались тесные, средиземноморские связи палеобалтского населения (Чебоксарев, 1954; Алексеев В., 1969, с.91-93). Что касается основной современной классификация, то т.н. беломоро-балтийская раса довольно тесно



связана с атланти-балтийской расой (населившей древние многоголосные регионы: Великобританию (особенно северную ее часть), Ирландию, Исландию, Данию, Скандинавию. Алексеев В., 1969, с.92). Таким образом, типологические параллели балтийских очагов многоголосия, как со средиземноморскими (балканскими), так и североευропейскими культурами, вполне коррелируют с антропологическими данными. Что касается антропологического состава Полесья, то его относят к СЕВЕРОПОНТИЧЕСКОМУ антропологическому типу. (Тетако, Микулич, Саливон, 1978). В музыковедческом отношении полесское многоголосие еще не стало объектом сравнительного изучения (единственное - отмечались определенные параллели между литовским и элесским типами многоголосия. Славинас, 1972, с.10), хотя необходимость подобных исследований очевидна. В этой связи необходимо отметить работу латышского этномузыковеда М.Бойко (Бойко, 1988). Основываясь на археологических, топонимических, диалектологических и, прежде всего, антропологических (!) данных, М.Бойко исследует ареал древнего расселения балтских племен и связывает появление традиции Журдонного многоголосия в Прибалтике с миграцией массивного, широколицего типа населения из Верхнего Поднепровья на север, на рубеже VI-VII веков.

Следует уделять внимание и полесскому, брянскому, курскому и смоленскому очагам многоголосия, их сравнительному изучению. Разумеется, огромная территория расселения русских и многообразие певческих традиций ставит отдельным вопросом всестороннее сравнительное изучение многоголосных стилей русского народного многоголосия в контексте многоголосных культур всей огромной прилегающей территории, всех многоголосных традиций соседних (и не только) народов. В антропологическом отношении, можно заметить, русские, в основном, представляют собой переходный антропологический тип

между северным матуризованным и южным грацильным типами (Алексеев, 1969, с.157). Многоголосные данные (тоже в основном переходные - от функционального многоголосия к унисонному одноголосию) определенно коррелируют с антропологическими данными (ибо большинство европейских многоголосных культур представлено среди матуризованных, а одноголосных - среди грацильных европеоидов).

Особенно интересен вопрос о многоголосии мордвы и коми-пермяков. Как уже отмечалось, их многоголосная культура довольно резко выпадает из общего контекста как финно-угорских народов, так и всего Поволжья.

По данным многоголосия мордовская музыкальная культура обнаруживает явную типологическую общность чуть ли не со всеми перечисленными уже культурами (Кавказ, Балканы, Прибалтика). При этом, хотя музыковеды иногда отмечают параллели по многоголосию с музыкальной культурой севу, особо развитая бурдонная двух-трехголосная традиция пения в Мордовии дает основание ставить вопрос о более тесных, чем с севу, музыкальных сближениях с кавказской, балканской (особенно, албанской и греческой), а из прибалтийских народов - латышской традициями многоголосного пения. Во всех отмеченных многоголосных культурах преобладает бурдон и острин кварто-секундовые созвучия, хотя в Мордовии бас не объединяет всех, кроме солигумных голосов, членов коллектива; здесь голоса более свободно переходят друг в друга, меняют функции и при этом фактура преобразовывается от двух- до четырехголосной.

Таким образом, развитой многоголосной традицией Мордовия несколько выпадает из общего поволжского контекста и тяготеет к балкано-кавказскому и прибалтийскому типам многоголосия.

По данным антропологии Поволжье - один из наиболее интерес-

ных регионов мира, "перекресток", где происходило смешение представителей европеоидного (северного и южного) и монголоидного рас. Подавляющее большинство народов носит отпечаток этого древнего смешения (преобладающий в Поволжье антропологический тип - т.н. субуральский).

Анализируя весьма специфичные черты антропологического комплекса Мордовии, В.П.Алексеев пишет: "Эти различия практически позволяют исключить мордву из числа представителей субуральского типа и рассматривать ее ... в качестве населения, антропологические особенности которого сложились на основе европеоидных вариантов переходной зоны между северными и южными европеоидами" (Алексеев В., 1969, с.157). Чуть раньше (с.155) отмечается участие североευропейского компонента в этногенезе мордвы, при этом, этот компонент появляется не в поздней эпоху, а составляет первооснову, в лице известных андроновцев (древнейшее европеоидное население обширных районов Средней Азии и Южного Казахстана).

Особый интерес, думаю, представляет собой тот факт, что у мордвы-мокшан был зафиксирован уже известный нам ПОНТИЙСКИЙ антропологический тип (Марк, 1960). Если вспомнить, что особо богатой многоголосной традицией в Мордовии выделяется именно мокша (!), то еще раз можно отметить очевидный факт совпадения данных многоголосия и антропологии.

Очевидно, что всестороннее сравнительное изучение богатейшей мордовской традиции многоголосного пения может сыграть не последнюю роль при выяснении вопросов этногенеза мордовского народа.

Коми-пермяцкая многоголосная традиция, несмотря на очевидные своеобразия (проступающие и в представленном в обзоре материале), все-таки довольно близка к рассмотренным выше многоголосным тра-

дициям. Например, бурдон здесь часто располагается сверху основного напева (такие, хотя и единичные, образы встречаются и на Кавказе, и на Балканах, и в Прибалтике), но он поется группой певцов, а основной напев — солистом (вспомним, что в подавляющем большинстве бурдонных культур эта исполнительская традиция соблюдается очень строго). Кроме бурдона, здесь встречается и гетерофония, но в связи с тем, что мы ограничиваемся (во всяком случае, стараемся ограничиться) функциональными формами многоголосия (в основном, бурдоном), проследим за данной формой многоголосия. Как мы помним, бурдон большей частью распространен у ИНЬВЕНСКИХ коми-пермяков и северных коми (район р. Лупья). В центральных районах ареал действия традиции многоголосия явно сужается.

В антропологической литературе отмечается расовый полиморфизм коми-пермяков (Чебоксарев, 1946; Алексеев В., 1969, Грибова, 1985). Иньвенская группа (самая монолитная в отношении традиций многоголосия) антропологически основывается на СЕВЕРОПОНТИЙСКОЙ (эти связи ведут на Кавказ, Балканы, в Полесье) и ВОСТОЧНОБАЛТИЙСКОЙ (связи ведут в Прибалтику) типах (Алексеев, 1969, с. 54-57). Как видим, совпадение впечатляющее. Кстати, отмеченные ранее параллели по многоголосным духовым инструментам (вспомним ФЛЕЙТУ ПАНА, весьма своеобразной формы и строя, на которой играет многоголосно, часто устраивая при этом соревнования) существуют между Западной Грузией (где преобладает колхский, или понтийский антропологический тип) и иньвенской группой коми-пермяков (северопонтийский антропологический тип). Разумеется, из подобных совпадений не следует спешить вывести заключения, но очевидно, что вся коми-пермяцкая традиционная музыка неотложно требует всестороннего сравнительного изучения. Во всяком случае, сближения в области многоголосия, ведущие отсюда к восточному и западному прибрежью

горным регионам Черного моря, а также к прибалтийским очагам многоголосия, учитывая название антропологические соответствия, не должны носить случайный характер.

х х

х

Очаги многоголосия в СРЕДИЗЕМНОМОРСКОМ бассейне (кроме Балкан), как мы помним, сконцентрированы в Горах (Апеннинских, и, особенно, Альпах), на островах (Сицилия, Сардиния, Корсика) и в некоторых других областях (в центральной Италии, Восточной Испании, Португалии). При всем многообразии форм многоголосия можно отметить, что в этих культурах БУРДОН играет весьма значительную роль. Анализировать и более детально сопоставлять вышеуказанные многоголосные культуры - дело будущего, при условиях наличия богатого музыкального материала. Отдельные сравнительные сопоставления нетрудно предпринять (например, представленная в обзоре бурдонная двухголосная песня из провинции Альбасете по всем компонентам (как внешне, так и внутренне) удивительно совпадает со многими восточногрузинскими песенными образцами), однако, повторы, целесообразно сравнительный анализ осуществить по накоплению необходимого для этого материала.

Кроме уже упомянутого БУРДОННОГО типа многоголосия исключительный интерес представляет широкоизвестная альпийская традиция - пение т.н. Йодлями. Подобную традицию мы встречаем на Балканах (в Греции) и Западной Грузии ("криманчули"). "Внимательный слушатель будет крайне удивлен, найдя здесь (в грузинских народных песнях. - И.Ж.) Йодли наших Альп" - отмечал К.Брейлюид в 50-е годы (Brailoiu, 1951-59, Georgianes). Г.Киви, упоминая о наличии традиций Йодлирования в Западной Грузии и Северной Греции,

тоже затрагивает вопрос о возможности их единства (G.Kiwi, 1960, с.82).

Кроме бурдонной формы многоголосия и традиций йодлирования, особый интерес вызывает отмеченная в Ломбардии (Северная Италия) традиция секундового пения, имеющая явные аналоги как на Балканах (см. Карцовник, 1988), так и на Кавказе и в Прибалтике.

При всей очевидности типологического сходства многоголосных очагов Альп, островов Сицилия, Сардиния и Корсика, некоторых районов Апеннинского и Пиренейского полуостровов с многоголосными культурами Балкан и Кавказа, необходимо отметить, что в отличие от этих последних, в большинстве многоголосных культур средиземноморского бассейна проступают явные следы позднего влияния европейской профессиональной музыкальной культуры (преобладание параллельных терций, аккордика, классическая функциональная система и т.д.).

Таким образом, южноевропейские очаги многоголосия в целом типологически довольно близки к многоголосным культурам Балкан и Кавказа. Хотя сходство это в большинстве случаев не столь очевидно, как между названными многоголосными культурами Балкан и Кавказа (видимо, по причине позднего влияния общеевропейской профессиональной музыки), оно, вне всякого сомнения, существует, и дальнейшее сравнительное изучение всех вышеотмеченных регионов (прежде всего, накопление по возможности большого количества достоверного материала) может привести нас к исключительно интересным сопоставлениям и сближениям.

В антропологической литературе не раз отмечалось своеобразие народов, населяющих южноевропейские горные регионы, преимущественно — Альпы (о Балканах мы уже говорили). По многим антропологическим чертам народы Альпийских гор обнаруживают явные "сдвиги" в

сторону североευропейских рас (так же, как и народы Балканских и Кавказских гор). Несмотря на то, что и альпийские, и балканские, и кавказские народы объединены в большую южноевропейскую расу, по целому комплексу признаков они выпадают из этого расового ствола, и по сей день не утихают споры по поводу причин морфологического сходства целого комплекса признаков между североевропейской расой (наиболее типичные представители: северные шотландцы, датчане, шведы, норвежцы) и перечисленными южноевропейскими расами (альпийской, динарской, в Азии - кавказской). Некоторые антропологи, на основе отмеченного морфологического сходства, ставят вопрос о генетическом родстве северных и перечисленных южных народов, другие отвергают подобное единство, и, как отмечалось, всех южных европеоидов объединяют в единую ЮЖНОЕВРОПЕЙСКУЮ (СРЕДИЗЕМНОМОРСКУЮ) расу (обзор взглядов см.: Алексеев В., 1974, 1974а). Что касается музыкальных (многоголосных) данных, то они солидарны с первым мнением, ибо все перечисленные выше, как северные (северные шотландцы, исландцы, датчане, шведы, норвежцы), так и морфологически близкие к ним южные народы (северные итальянцы, высокогорные швейцарцы и австрийцы; горные албанцы, грослани, северные греки, юго-западные болгары; грузины, народы северного и северо-западного регионов Кавказского хребта) характеризуются ТИПОЛОГИЧЕСКИ СХОЖИМИ формами МНОГОГОЛОСНОГО ПЕНИЯ. Принципиально важно при этом, что большинство южноевропейских антропологических типов (средиземноморский, переднеазиатский, каспийский) - представители высокоразвитой вокальной МОНОДИЧЕСКОЙ музыкальной культуры. О возможных причинах подобного деления будет сказано далее, но посылем разбор всех основных многоголосно-антропологических соответствий.

До обозрения африканских очагов многоголосия коротко сформу-



лируем основные характерные черты большинства европейских многоголосных культур:

- 1) господство БУРДОННОЙ формы многоголосия;
- 2) традиция исполнения ведущих мелодических линий СОЛІСТАМИ, баса - группой певцов;
- 3) ориентация на ДИССОНАНСНЫЕ созвучия;
- 4) ведущее значение СЕКУНДОВЫХ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ сопережений.

Эти четыре пункта, совершенно очевидно, не исчерпывают всего своеобразия стилевых компонентов европейских многоголосных культур (можно добавить, например, что в большинстве случаев ладовой основой европейских многоголосных культур является АНТЕМИТОНИКА), но они, несмотря на отмеченную неполноту, все-таки затрагивают некоторые ОСНОВНЫЕ, объединяющие факторы всех фактически г. кальных традиций многоголосного пения в Европе. Еще раз с сожалением отметим, что отсутствие исчерпывающе достоверного материала мешает воссозданию всеобъемлюще полной картины многоголосных традиций в Европе. Вместе с тем, думается, что и приведенный материал более или менее красноречиво свидетельствует о близости многоголосных и антропологических данных на европейском континенте.

х

х

х

Приступая к обзору традиций многоголосного пения на АФРИКАНСКОМ континенте, мы должны отметить скудость музыковедческих исследований в этой области. Поэтому, на данном этапе целесообразно делать выводы и сопоставлять разные региональные многоголосные стили внутри Африканского континента. Постараемся в общих чертах охарактеризовать основные стилистические своеобразия ВСЕЙ африканской многоголосной музыкальной культуры. Для подоб-

ного объединения существуют как музыкальные, так и антропологические причины.

Во-первых, многоголосие на этом континенте, как отмечалось в обзоре, распространено по огромной территории: всей Центральной и Южной Африке (және Сахары); здесь нет "лакун", и при всем многообразии африканских многоголосных культур все они внутренне удивительно едины. Во-вторых, антропологические данные тоже свидетельствуют о том, что чистый негроидный антропологический тип лучше всего сохранен именно южнее Сахары - в Центральной и Южной Африке (Алексеев, 1974а). В Северной Африке, где признаки негроидного антропологического типа явно тускнеют (здесь большая доза примеси южноевропеоидного грацильного антропологического типа), вокальная многоголосная традиция не встречается. Таким образом, с определенными оговорками, можно сформулировать несколько характерных стилистических черт африканского многоголосного пения:

- 1) отсутствие бурдонной формы многоголосия;
- 2) основу многоголосной фактуры создает ПАРАЛЛЕЛЬНОЕ голосоведение, при этом, основная формула - "нота против ноты" - осуществляется путем перескакивания через одну ступень звукоряда (при трехголосии - путем двойного перескакивания);
- 3) ориентация на КОНСОНАНСНЫЕ созвучия;
- 4) наличие богатой метроритмики.

Не станем оговаривать явную неполноту данной характеристики, однако, разница между основными стилистическими чертами европейского и африканского типами многоголосия очевидна.

Весьма существенно то, что параллели африканского многоголосия приводят нас в МЕЛАНЕЗИЮ и, отчасти, в ИНДОНЕЗИЮ, МИКРОНЕЗИЮ и АВСТРАЛИЮ. При этом в этих культурах несколько более ощутимы европейские черты многоголосной традиции (наличие бурдона

и секундных созвучий на некоторых островах Индонезии и Меланезии), которые в африканских культурах встречаются крайне редко (секунды восточноафриканских макуа, Йодли центральноафриканских пигмеев). В целом же многоголосную культуру Индонезии, Меланезии, Микронезии и Австралии (особенно папуасов) с многоголосными культурами Африканского континента единит несколько значительных стилистических черт (фанфарные трехзвучные ряды, преобладание консонансных параллелизмов, богатая ритмика - наличие гетероритмии, полиритмии). Известны предположения относительно наличия связей между названными музыкальными культурами, исходящие из отмеченных параллелей (см.: Чекановска, 1983, с.109, 128).

В антропологической литературе нет единого мнения относительно принадлежности населения вышеотмеченных регионов (Индонезия, Меланезия, Микронезия, Австралия) к известным большим расам (В.П.Алексеев считает их генетически близким к негроидам Африки, А.А.Зубов и Н.И.Чебоксарев - к монголоидам Азии). Как видим, данные многоголосия более солидарны с предположением их близости к африканским негроидам. Данный вопрос требует дальнейшего всестороннего изучения музыкальных культур все вышеотмеченных регионов, притом, думаем, будет целесообразно особое внимание уделить дальнейшему сравнительному изучению МНОГОГОЛОСНЫХ ФОРМ этих обширных регионов Земли.

х х

х

Многоголосие северояпонских АИНОВ, как уже отмечалось, явление уникальное по своей географической изоляции - остальные многоголосные культуры отдалены от них на многие тысячи километров. Изолированный очаг айнского многоголосия особо интересен

тем, что по своим внутренним закономерностям он обнаруживает явные параллели с ЕВРОПЕЙСКИМИ многоголосными культурами: наличие БУРДОНА (хотя бурдон здесь по значению явно уступает канону) и ведущее значение ДИССОНАНСНЫХ созвучий (Ta-imoto, 1965). Как мы помним, это — две важнейшие стилистические черты общеевропейского стиля многоголосного пения.

Что касается антропологических данных, необходимо отметить, что айны на антропологических картах так же изолированы, как и на карте многоголосия (Алексеев, 1974а; Левин, 1971). Дело в том, что по важнейшим антропологическим показателям айны отличаются не только от японцев (хотя антропологический тип японцев сформировался на айнском субстрате), но и вообще выпадают из всего окружающего монголоидного контекста Восточной Азии. Еще первые путешественники, встретившиеся с айнами, писали, что они физически (антропологически) похожи на европейцев (даже конкретно — на финнов). Современные антропологические исследования показали полиморфизм антропологического типа, и, соответственно, сложность вопроса происхождения айнов. По одним данным (напр., дерматоглифика — кожных узоров пальцев к ладони) айны относятся к европейцам (Schwidetsky, 1962), по некоторым другим — к австралоидам. Об евро. родности айнов писали также Монтандон и Зикстедт (Montandon, 1938; Zickstedt, 1941; обз. см.: Алексеев, 1974а). Одно очевидно — айны антропологически резко выделяются из всех соседних монголоидных народов. Географическая изолированность айнов как по антропологическому типу, так и по музыкальной культуре (конкретно — по многоголосию) еще раз демонстрирует факт поразительного совпадения многоголосных и антропологических данных. При этом, как уже отмечалось, айны по многоголосию тяготеют именно к европейцам, а не австралоидам (хотя, как мы помним,



Австралия, Индонезия, Меланезия, Микронезия тоже населены народами, довольно широко практикующими многоголосное пение).

Айнский вопрос представляет собой исключительный интерес. Айны — первые жители японских островов, которые позже были вытеснены на север предками современных японцев (как мы помним, айнский компонент вошел в генофонд японцев в виде субстрата). К сожалению, сегодня айны — фактически вымирающий народ, постепенно ассимилирующийся японцами. Поистине поразительна устойчивость многоголосной традиции айнов; при отсутствии "многоголосного контекста" в виде соседних многоголосных культур и при постоянном контакте с народами с одноголосной музыкальной традицией, они не утратили древнюю свою традицию многоголосного пения, которая так выделяется среди всех музыкальных культур народов не только японских островов, но и Восточной Азии и Северной Америки.

Таким образом, многоголосие и антропологический облик — только эти две сферы указывают на своеобразии происхождения и исключительную изолированность айнов. По всей вероятности, при выяснении вопросов появления айнов на японских островах будет нецелесообразно пренебрегать музыкальными (многоголосными) данными. С другой стороны, айнская многоголосная традиция обнаруживает столь интересные и своеобразные, явно архаичные черты (вспомним о многовековой изоляции), что ее всестороннее изучение может оказаться исключительно полезным и для выяснения многих немаловажных вопросов древнеевропейского (и мирового) народного многоголосия.

х

х

х

Последний, рассматриваемый нами очаг народного многоголосия — это ПОЛИНЕЗИЯ. Здесь традиция многоголосного пения гораздо более

мощна, нежели на других островах Тихого океана.

Обратившись к обзору, нетрудно убедиться, что полинезийская традиция многоголосного пения типологически стоит весьма близко к европейской многоголосной традиции (наличие БУРДОНА и ДИССОНАНСНЫХ созвучий). Очевидны также сдвиги в сторону меланезийско-микронезийского многоголосия (параллельные кварты и квинты), но тем не менее, близость к европейскому многоголосному пласту явно проступает (это отмечал и М.Шнайдер, Schneider, 1969, III). Эти параллели настолько хорошо известны в музыковедении, что они часто приводятся в доказательство широких возможностей конвергентного становления типологически близких музыкальных культур.

Обратимся к антропологическим данным.

Вопрос заселения полинезийских островов и происхождения полинезийцев — один из наиболее сложных и интересных в мировой исторической науке. Не привлекая литературные источники по данному вопросу (обзор см.: Вуд, 1986), заметим только, что и в антропологической науке нет единого мнения относительно принадлежности полинезийцев даже к т.н. большим расам. Салливан относит их к европеоидам, В.П.Алексеев определяет их происхождение как результат смешения протоморфной австралоидной и монголоидной рас (Алексеев, 1974а), Н.И.Чебоксарев пишет о слиянии здесь монголоидного, австралоидного и европеоидного компонентов (при том, во всем бассейне Тихого океана европеоидный компонент явственнее сказывается именно в Полинезии. Чебоксарев, БСЭ, статья "Расы человека"). Присутствие европеоидного компонента в физическом облике полинезийцев неоднократно отмечалось и другими антропологами.

Как видим, многоголосие европейского типа и здесь имеет свои антропологические соответствия!

Взаимовлияние полинезийского и меланезийско-микронезийско-индонезийского многоголосных типов очевидно. М.Шнайдер, например, объяснял наличие бурдона в Меланезии и Новой Гвинее полинезийским влиянием (Schneider, 1951, с.47). Как видим, с одной стороны, полинезийское многоголосие обнаруживает следы довольно активных контактов с островным миром западной части Тихого океана, и, с другой стороны, здесь четче проступают черты европейской традиции многоголосного пения (как и антропологического комплекса).

Разумеется, окончательное разрешение вопроса происхождения полинезийского населения - дело будущего, при этом, надеюсь, необходимость присутствия данных многоголосия при решении этой проблемы очевидна. Здесь же хотелось бы очертить гипотетически возможный путь, по которому европейская традиция многоголосного пения могла проникнуть в просторы восточной части Тихого океана.

Как известно, большинство ученых считает прародиной полинезийцев Восточную Азию. Другой возможной их прародиной является Южная Америка (Т.Жейердал). По данным многоголосия, ни Восточная Азия, ни Южная Америка не могут быть прародиной полинезийцев - как мы знаем, эти регионы заселены монголоидными народами, у которых, в отличие от полинезийцев, традиция развитого многоголосного пения не засвидетельствована. Более реальным взглядом сближение полинезийцев с австрало-меланезийско-микронезийским миром - как уже отмечалось, в этих регионах традиция многоголосного пения довольно распространена. Однако остается необъяснимым бесспорное наличие европейского компонента в Полинезии (как в многоголосной традиции, так и в антропологических показаниях). Уяснение более светлой пигментации полинезийцев преобладанием здесь монголоидного компонента встречает явное противоречие в факте особой развитости в Полинезии многоголос-

ной традиции (не характерной для монголоидных народов), при этом последнее явно увязывается с преобладанием европейских черт многоголосия (бурдон, диссонансные созвучия).

Для логического объяснения данного положения дел потребуется долгая аналитическая работа в целом комплексе наук. Не исключено, что эта проблема так и останется неразрешенной (как и многие другие, связанные с загадочным миром Полинезии). Здесь же хотелось бы коснуться одного интересного обстоятельства, на которое необходимо обратить особое внимание а дальнейшем.

В известной гипотезе Т.Хейердала, загадочный расцвет центральноамериканской цивилизации объясняется миграцией определенной группы людей из Средиземноморья. По Т.Хейердалу, легендарные ольмеки, с которых и начинается расцвет известных древнеамериканских цивилизаций, являются потомками именно отмеченных мигрирующих средиземноморцев. По той же гипотезе, более поздние потомки мигрирующей группы с берегов северо-западной части Южной Америки отбыли в Тихий океан, дав начало заселению полинезийских островов. Фантастичность этой теории отмечалась не раз, однако некоторые факты, приведенные Хейердалом, до сих пор не нашли удовлетворительного объяснения в науке. Разумеется, не станем углубляться в рассмотрение всех "за" и "против" стеченной гипотезы, однако следует припомнить факт наличия в археологических культурах Центральной Америки огромного количества многоголосных духовых инструментов, которые, как мы пытались доказать, со своей стороны непосредственно связаны с традицией вокального многоголосия. При этом, как мы помним, многоголосные духовые инструменты в Центральной Америке к IX веку исчезают, а сегодня мы не находим здесь следов этих инструментов.

В этой связи исключительно важно отметить, что многоголос-

ные духовные инструменты наличествовали как раз у тех таинственных ольмеков, которые, дав толчок развитию центральноамериканских цивилизаций, бесследно затем исчезают (Martí, 1971, с. 60-98). Вспомним, что многоголосные духовные инструменты (а, предположительно, многоголосная вокальная традиция) у ольмеков указывают на господство здесь БУРДОННОЙ формы многоголосия и СЕКУНДОННЫХ созвучий, то есть тех черт, которые так характерны для общеевропейской многоголосной традиции.

Т.Хейердал неоднократно указывал на параллели между средиземноморскими и центральноамериканскими музыкальными инструментами (см.: Хейердал, 1982), однако, с признанием важности духовых инструментов для реконструкции исчезнувших вокальных традиций, становится очевидным, что многоголосные духовные инструменты не следует расценивать как всего лишь разновидность обычных инструментов, у которых вместо одного два ствола (или больше), ибо за подобным типом инструмента стоит важнейшее явление - вокальное многоголосие (а это - фактор МЫШЛЕНИЯ), в необычайной устойчивости которого, надеемся, уже достаточно убедились (хотя перечень фактов, подтверждающих это, еще далеко не полон):

Что касается второй части гипотезы Т.Хейердала (об отбытии пришельцев из Средиземноморья к берегам Полинезии, разумеется, уже после определенных смещений с американскими индейцами), то и она находит подтверждение в факте наличия особо богатых форм многоголосия в Полинезии, при этом с явным европейским уклоном.

Как видим, всестороннее сравнительное изучение очагов мирового многоголосия может внести свой вклад в уяснение вопросов происхождения полинезийцев и расцвета древнеамериканских цивилизаций. Думаем, нет необходимости говорить о перспективности дальнейшего всестороннего изучения этих вопросов, притом не

только на основе музыкально-антропологических сопоставлений.

x

x

x

Небольшой, но весьма интересный очаг вокального многоголосия располагается во Вьетнаме. Как и Япония, Вьетнам, в основном, заселен представителями монголоидного антропологического типа. Как и в случае айнов, носители вьетнамской традиции многоголосного пения – жители гор – своей антропологической характеристикой весьма отличаются от типичных монголоидов (составляющих подавляющее большинство населения Вьетнама). Горные вьетнамцы антропологически тяготеют к океанским группам (Аксакова, Золотарева, Зубов, 1986, с.57). Как и можно было ожидать, многоголосные традиции жителей вьетнамских гор типологически весьма близки к индонезийско-меланезийско-микронезийскому типу многоголосия (преобладание параллельных движений, консонансные созвучия, хотя встречаем здесь и бурдон). Таким образом, многоголосная традиция вьетнамских гор находят определенные антропологические параллели.

x

x

x

Пересмотрев все известные нам основные многоголосные очаги мира, мы приходим к заключению, что очаги вокального многоголосия бесспорно обнаруживают параллели с антропологическими данными, что невозможно объяснить ни поздним конвергентным развитием столь разрозненных географически культур, ни случайностью совпадений. Приверженность к традициям многоголосного пения европеидов, негроидов и океанских групп указывает на неизмеримость

хронологических глубин становления многоголосного типа мышления. Многоголосие, таким образом, коррелирует с антропологическими данными не на уровне отдельных антропологических типов (т.н. локальных рас), а на уровне БОЛЬШИХ РАС (иногда их называют ГЕОГРАФИЧЕСКИМИ РАСАМИ).

Но это еще не последний уровень совпадения многоголосных и антропологических данных.

Из современной антропологической науки хорошо известно положение о ДВУХ РАСООБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ СТВОЛАХ, или о более близком генетическом родстве больших рас, восходящих к двум основным стволам: ВОСТОЧНОМУ И ЗАПАДНОМУ. Большинство антропологов мира, в том числе и советские антропологи (Я.Я.Рогинский, В.П.Алексеев, Н.Н.Чебоксарев, А.А.Зубов) объединяют все известные большие расы в две группы: восточную (монголоиды и американоиды) и западную (европеоиды и негроиды). Несколько обособлен вопрос об австралийской расе: В.П.Алексеев, например, включает ее в западный расообразовательный ствол (Алексеев В., 1974а, 1985), а А.А.Зубов и Н.Н.Чебоксарев - в восточный расообразовательный ствол (см. статью "Расы человека", БЭ). Что касается объединения по многим значимым признакам европеоидов с негроидами, а монголоидов с американоидами, то это признается подавляющим большинством как советских, так и зарубежных современных антропологов. Другое мнение, по которому следует объединить европеоидов с монголоидами, и противопоставить им тропические расы (Keith, 1949; Bianutti, 1959), постепенно теряет сторонников, ибо данные последних десятилетий со всей очевидностью выявляют более близкие генетические связи европеоидов именно с негроидами (обзор см.: Алексеев, 1985).

Обозрев все очаги многоголосия, нетрудно заметить, что много-

голосность характеризует музыкальные культуры народов, входящих в западный расообразовательный ствол (европеоиды и негроиды). В этом же смысле данные многоголосия больше коррелируют с положением о принадлежности австралийских и океанских народов к тому же западному расообразовательному стволу. Здесь можно еще добавить, что генетический разрыв между восточным и западным расообразовательными стволами (при их бесспорном единстве на уровне австралопитеков) предполагается еще до процесса сапиентации (становления Homo Sapiens). Таким образом, многоголосные параллели с антропологическими данными приводят фактически к антропогенезу (происхождению человека).

После рассмотрения этого, уже последнего уровня географического совпадения ареала распространения многоголосия и очагов расогенеза, символичным явится приведение в качестве заключения слов В.П.Алексеева в связи с соотношением социально-культурных и антропологических данных: "Итак, соотношение между социально-культурными и расовыми общностями носит сложный характер и не допускает однозначного решения. Чем больше те или иные комплексы культурных элементов или явлений связаны с генезисом этнических групп и популяций, иными словами, чем больше их этногенетическое значение, тем больше совпадение их ареалов с очагами расообразования. Культурные же комплексы, возникающие в процессе хозяйственной деятельности людей, их приспособления к географической среде, очевидно, не имеют генетического значения и поэтому не совпадают в своем географическом распространении с расовыми общностями" (Алексеев В., 1985, с.88). Как мы убедились, тип музыкального мышления (его важнейшие категории - одно- и многоголосие) своим генетическим значением составляет исключение и не попадает в упомянутый выше социально-культурный комплекс именно по

причине полного фактически географического совпадения с ареалами расообразования. Поэтому допустимо предположить, что НАРОДНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА, ОДНА ИЗ ВЕРШИН ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ГЕНИЯ, НЕСЕТ В СЕБЕ ГЕНЕТИЧЕСКИЕ ЗАРЯДЫ ЧУТЬ ЛИ НЕ ВСЕГО ИСТОРИЧЕСКОГО ПУТИ РАЗВИТИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА, НЕ ТОЛЬКО ХУДОЖЕСТВЕННОГО, НО И БИОЛОГИЧЕСКОГО.

Вернемся на время к отдельным очагам многоголосия. Разумеется, было бы наивно в отношении любого фактически современного народа говорить об его расовой чистоте, ибо человеческие группы в течение многотысячелетней истории не раз смешивались, мигрировали, входили в контакт с соседними народами. В свете этих положений весьма интересны данные по т.н. горловому (гортанно-обертоновому) пению (сольному многоголосию). Как известно, — это весьма своеобразная, ПЕРЕХОДНАЯ область между одногласной и многоголосной традициями. Фактически все известные очаги распространения этого уникального явления (тувапцы, хакасы, монголы, алтайцы) входят в ареал расселения монголоидных народов. Однако обратим внимание на то, что в Туве традиция горлового пения в основном распространена в западной части, т.е. же, как и в Монголии. Если же мы обратимся к антропологическим данным, то они свидетельствуют о том, что в отмеченных народах явно проглядывает древний европеоидный субстрат (на этой территории до конца первого тысячелетия нашей эры жило европеоидное население. О них — динлинах, говорится и в китайских источниках). При этом его удельный вес возрастает именно в Западной Туве, Западной Монголии, в некоторых группах хакасов и среди алтайцев (Алексеев, 1974а). Как видим, и в этом интереснейшем ареале метисация европеоидов и монголоидов многоголосные данные, в основном, совпадают с антропологическими, и необходимость их объединения для

решения важного вопроса этногенеза вышеназванных народов, думается, очевидна.

х х

х

Еще один вопрос, требующий дальнейшей разработки, это наличие у некоторых групп американских индейцев элементов вокального многоголосия. Как отмечалось, подобных очагов весьма небольшое количество (в западной части Северной Америки и в северной и северо-западной частях Южной Америки), но они требуют нашего пристального внимания, ибо американцы (индейцы Северной и Южной Америки), как известно, относятся к Восточному расобразовательному стволу. В этой связи можно вспомнить, что антропологи не раз отмечали отсутствие некоторых важных монголоидных морфологических черт (эпикантуса, уплощенности лицевого скелета и, особенно, уплощенности носовых костей) у индейцев Америки. В 1987 г. в Йеллонайфе (Канада) В.П.Алексеев высказал предположение об участии европеоидного компонента в заселении американского континента. Был отмечен расовый полиморфизм американских индейцев - более близкие к монголоидным черты индейцев группы на-дене и эскимосов, и ощутимое участие европеоидного компонента у некоторых других групп индейцев как Северной, так и Южной Америки.

Сведения о наличии многоголосия у некоторых групп индейцев, как это нетрудно понять, подтверждают мнение об участии европеоидного компонента в заселении Америки. О более близких параллелях музыкально-антропологических данных в этом случае преждевременно говорить, хотя, можно уже отметить отсутствие форм многоголосия именно у индейцев на-дене и эскимосов. Исчерпывающе

достоверные сведения о музыкальной культуре американских индейцев могут дать толчок к изучению причин морфологических своеобразий аборигенов Америки, их древних генетических связей и вопроса заселения Американского континента.

х х
х

Теперь, несмотря на очевидную гипотетичность дальнейшего изложения, постараемся разобраться в возможных ПРИЧИНАХ феноменальной устойчивости и палеонтологической древности многоголосия устной традиции. В этом разделе, в котором будут привлечены данные из палеоантропологии, палеоневрологии, нейрологии, постараемся указать на возможные причины и пути становления многоголосия устной традиции.

Оговорим с самого начала: при обращении к столь ранним этапам человеческой истории, совершенно очевидно, музыку следует рассматривать в СОЦИАЛЬНОМ аспекте - музыку, как КОММУНИКАТИВНУЮ СИСТЕМУ.

Современная наука постепенно приходит к важному заключению: первой, самой удобной и универсальной коммуникативной системой в животном мире является ВОКАЛИЗАЦИЯ (!), то есть ИНТОНИРОВАНИЕ - передача хотя бы элементарного смыслового материала нечленораздельной речью. О важности вокализации, как первичной коммуникативной системы, о конкретных типах вокализации в животном мире (от насекомых до человекообразных обезьян!) особенно много появилось специальных работ за последние два десятилетия (Обзор см.: Алексеев, 1984, с.184-187). Подытоживая обзор имеющейся литературы по этому вопросу, В.П.Алексеев пишет: "... вокализация потому и стала мощнейшей формой коммуникации у животных в проти-

вовес всем другим способам сигнализации, что она присутствует у всех форм животных, охватывает весь животный мир и допускает кодирование исключительно разнообразной информации при огромной функциональной многоплановости и, в то же время, экономности в ее воспроизведении и восприятии" (с.188); "... какой-то минимум информации на качественно ином уровне имеет любое сообщество животных, и та часть звуковой вокализации, о которой говорилось выше как о надорганизменной системе (понятие из работы: Фирсов, Плотников, 1981 - И.В.), и обслуживает циркуляцию этой информации... Итак, вокально информативная система - реально существующее явление, играющее чрезвычайно существенную роль в коммуникации животных, и, несомненно, внесшее свой вклад в формирование человеческого языка" (с.190). Далее важность всестороннего изучения вокальной коммуникативной системы для исследования вопроса происхождения языка, отмечается еще четче: "Прежде всего, конечно, наиболее важно, хотя и наиболее трудно, восстановление того исходного состояния вокализации, которое дало начало человеческой, членораздельной речи и которое и предопределяет, строго говоря, решение проблемы происхождения речи" (с.215; см. также с.224). Таким образом, факт первичности вокальной коммуникативной системы, по сравнению с членораздельной речью, в современной науке очевиден. Если же при этом учитывать и первичную форму человеческой (т.е. СОЦИАЛЬНОЙ!) коммуникации - КОЛЛЕКТИВНОСТЬ, то следует ли закрывать глаза на естественное проявление первичной коммуникативной системы - КОЛЛЕКТИВНУЮ ВОКАЛИЗАЦИЮ, т.е. ПЕРВИЧНОЕ МНОГОГОЛОСИЕ? Ведь многоголосие, это, прежде всего, "КОЛЛЕКТИВНОЕ ОБНАРУЖИВАНИЕ МУЗЫКИ" (Асафьев, 1971, с.88), и важнейшая его черта - это "КОЛЛЕКТИВНАЯ СОЦИАЛИЗАЦИЯ" (Земцовский, 1985, с.5).

Очевидно, что в свете всего известменного гораздо труднее обстоит дело с ОДНОГОЛОСИЕМ, и, если бы не принадлежность фактически ВСЕГО Восточного расообразовательного ствола к этому типу музыкального мышления, то, и впрямь, гораздо правдоподобнее выглядела бы гипотеза о происхождении одноголосия от многоголосия. Этой проблемы в гипотетическом плане специально коснемся чуть позже.

Вспомним еще одну, современную, бурно развивающуюся научную сферу - имеем в виду нейроисследования мозга. Ведь известно, что музыкальное восприятие у человека управляется правым, ФЕЛИКТОМ полушарием (Gordon, 1975; Балонюв, Деглин, 1976; Мяндадзе, Мосидзе, Какубери, 1975; Иванов, 1986), в отличие от речи, управляемой левым, более поздним полушарием. Безусловно, это еще одно серьезное подтверждение глубокой ГЕНЕТИЧЕСКОЙ ОБУСЛОВЛЕННОСТИ музыкального типа мышления. При этом установлено даже то, что многоголосная музыка лучше воспринимается именно тем же правым полушарием, а одноголосная - левым (Gordon, 1975), что еще раз подтверждает обусловленность глубокими генетическими корнями многоголосного типа мышления.

В этом же контексте вспомним опыты, проведенные Э.Н.Джапаридзе и Ю.А.Стрельниковым, после которых было установлено, что новорожденные разных национальностей плачут на разные гласные (а гласные - это база для интонирования, для вокализации! Джапаридзе, Стрельников, 1982). Эстетически, результаты этих опытов также направляют наши взоры к тем же ГЕНЕТИЧЕСКИМ корням.

Вопрос о генетической обусловленности важнейших факторов музыкального мышления - отдельная многообъемлющая тема. Ранее мы пытались доказать реальность подобного явления на двух конкретных примерах - исключительной склонности привезенных в Аме-

рику африканских негров к традиционному, многоголосному типу мышления (все их другие культурные комплексы были ассимилированы американцами), и необычайного своеобразия гармонического языка великого русского композитора А.П.Бородина, некоторые черты которого, видимо, можно объяснить его происхождением (Жордания И., 1985). Разумеется, для доказательства генетической обусловленности многоголосного типа мышления упомянутых примеров далеко не достаточно, но, думаем, все приведенные выше параллели между многоголосными и антропологическими данными определенно восполняют отсутствие на сегодня других конкретных примеров, ибо, совершенно очевидно, многоголосие НЕ РАСПРОСТРАНЯЕТСЯ АДСТРАТНЫМ ПУТЕМ (путем культурных взаимодействий), без ЭТНИЧЕСКИХ (ГЕНЕТИЧЕСКИХ) ВЗАИМОТНОШЕНИЙ. В этом и заключается принципиальная разница между многоголосием (ТИП музыкального МЫШЛЕНИЯ), языком и другими компонентами культуры.

х

х

х

Для установления возможных причин и путей становления многоголосной традиции сам по себе материал вынуждает нас обратиться к истокам человеческой истории.

Хорошо известно, что происхождение человека теснейшим образом связано с так называемой гоминидной триадой - (1) прямохождением, (2) формированием человеческой кисти руки и (3) увеличением мозгового объема. При этом, что особенно интересно, эти три важнейшие трансформации не проходили синхронно. Конкретно: прямохождение было свойственно и австралопитеку - общему предку всех народов и рас (возраст - приблизительно 4-2 миллиона лет), а даже более раннему презинджантропу (Алексеев В., 1984, с.88-89);

формирование кисти руки, приспособленной к трудовой деятельности, происходит на стадии питекантропа, когда и появляются первые каменные орудия (нижний палеолит, $\approx 600\ 000-400\ 000$ лет назад. Алексеев В., 1978, с.32). Увеличение же мозгового объема происходит много позже - на стадии неандертальца ($\approx 100\ 000$ лет назад). При этом постепенный рост мозгового объема происходит и на уровне питекантропа, но более революционный сдвиг отмечен именно на неандертальской стадии (прирост на стадии питекантропа составляет 56%, а на стадии неандертальца - 144%; там же, с.196; см. также: Кечеткова, 1973). Естественно, позднее революционное увеличение мозгового объема - факт не случайный, и указывает он на принципиальную "перезагрузку" функциональных систем мозга в ходе антропогенеза" (Алексеев В., 1984, с.197).

В современной науке хорошо известно, что именно эта последняя, важнейшая стадия процесса антропогенеза (увеличение мозгового объема) и связана с ПРОИСХОЖДЕНИЕМ ЧЛЕНОРАЗДЕЛЬНОЙ РЕЧИ. На возникновение членораздельной речи на стадии неандертальца, основываясь на данные палеоантропологии, указывал и А.А.Леонтьев (1963). Таким образом, если принять в виду все вышесказанное, то становится очевидным, что довольно долгий путь антропогенетических преобразований проходил на ОСНОВЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМУНИКАЦИИ, что и могло вызвать становление МНОГОГОЛОСНОГО ТИПА МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ. Сущность КОЛЛЕКТИВНОЙ СОЦИАЛИЗАЦИИ, как первых человеческих обществ, и сам феномен многоголосия в этом отношении удивительно созвучны.



Встает принципиальный вопрос: как же квалифицировать ВОСТОЧНЫЙ РАСООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ СТВОЛ, в котором, как выяснилось, отсутствует многоголосие, этот "пережиток" первых этапов процесса антропогенеза?

Объяснением отсутствия многоголосия у народов восточного расообразовательного ствола может послужить предположение о БОЛЕЕ РАННЕМ ПЕРЕХОДЕ В ВОСТОЧНОМ РАСООБРАЗОВАТЕЛЬНОМ СТВОЛЕ НА КАЧЕСТВЕННО НОВУЮ КОММУНИКАТИВНУЮ СИСТЕМУ - НА ЧЛЕНОРАЗДЕЛЬНУЮ РЕЧЬ. Только ранним появлением здесь членораздельной речи можно объяснить раннюю утрату коммуникативной функции вокализации (и, как результат, - отсутствие развитой традиции вокального многоголосного пения).

Ответ более чем гипотетичный, но, повторяем, на данном этапе он представляется ЕДИНСТВЕННО ВОЗМОЖНЫМ.

А теперь посмотрим, располагаем ли мы достоверным материалом для обоснования настоящей гипотезы.

Прежде всего, уясним два принципиальных момента:

- 1) если гипотеза более раннего перехода на членораздельную речь предков народов восточного расообразовательного ствола вообще имеет право на существование, то, как естественное следствие ранней смены перехода, по палеоантропологическим материалам из Восточной Азии, увеличение мозгового объема должно было произойти гораздо раньше, ибо, как известно, переориентация мозга на новую коммуникативную систему является непосредственной причиной увеличения мозгового объема; 2) НЕАНДЕРТАЛЬСКАЯ СТАДИЯ развития, со свойственным ей принципиальным, РЕВОЛЮЦИОННЫМ "СКАЧКОМ" в

росте все того же МОЗГОВОГО ОБЪЕМА, здесь ДОЛЖНА БЫЛА ОТСУТСТВОВАТЬ (ибо "скачок" должен был произойти на принципиально более раннем этапе антропогенеза).

Проследим, о чем свидетельствуют палеоантропологические данные.

На более прогрессивные своеобразия предков народов восточного расообразовательного ствола указывает даже НАЗВАНИЕ китайских питекантропов - СИНАНТРОП: в переводе - китайский человек (в отличие от "питекантропа" - обезьяночеловек). Что касается морфологических своеобразий синантропа (предка монголоидов и американоидов), то "замечательные и широко известные исследования Ф. Вайденрайха, изданные в 1936-45 гг., с полной определенностью показали, что синантропы стоят на более высоком уровне эволюционного развития, чем питекантропы. Об этом говорят и более высокий объем мозга у них, и большая высота свода черепа, и некоторое ослабление надбровного рельефа, и другие, менее существенные, особенности морфологии. Открытия новых остатков питекантропов, падающие на последние десятилетия, полностью подтверждают реальность этих различий" (Алексеев В., 1984, с. II6).

Таким образом, более передовые морфологические черты синантропа очевидны. При этом важнейшая черта характеристики синантропа - именно больший объем мозга!

О возможной переориентировки на членораздельную (немузыкальную) коммуникативную систему предков монголоидов на стадии питекантропа (синантропа) непосредственно свидетельствует еще одна важная деталь: "... на черепках яванских и тайских питекантропов (или синантропа. - И.К.) на границе височной, теменной и затылочной области наблюдается отчетливо выраженная выпуклость, которой не видно на эндокранах австралопитеков. Отмеченная разными

авторами, эта выпуклость получила различное истолкование, начиная от рассмотрения ее в качестве нейтрального в функциональном отношении образования, что с теоретической точки зрения маловероятно, до трактовки ее в качестве результата разрастания тех областей коры, которые связаны с сознательным поддержанием равновесия в сложных моторных актах, связанных с использованием руки в изготовлении орудий и вообще в трудовых операциях. Последнее объяснение также не кажется вполне исчерпывающим, так как при этом следовало бы ожидать аналогичной выпуклости в том же месте и на черепах австралопитеков. Я.Я.Рогинский, пытаясь выявить причины появления рассматриваемой морфологической структуры, прибегает к данным клинических наблюдений, согласно которым повреждение этого региона коры вызывает нарушение речи... Ему кажется вероятным, что в свете клинических наблюдений можно говорить в связи с разрастанием этого участка на эндокранах питекантропов о зачатках у них членораздельной речи" (Алексеев В., 1984, с.197). Как видим, и отмеченная "выпуклость" (при этом распространение ее на востоке Азии) подтверждает реальность предположения о более раннем переходе предков монголоидов на членораздельную речь.

Что касается НЕАНДЕРТАЛЬСКОЙ СТАДИИ в эволюционном процессе, то, хорошо известно, что долгое время оспаривалось вообще наличие этой стадии в процессе антропогенеза. Известный американский антрополог А.Хрдличка (чех по происхождению) доказал несостоятельность этих взглядов. Однако по сей день вызывает острые споры отсутствие палеоантропологического материала с территории Восточной Азии, где должны были быть представлены неандертальцы. Самая важная неандертальская находка Восточной Азии, череп из Мапа, из-за его фрагментарности вовсе не фигурирует в обзоре

неандертальских форм мира (Алексеев В., 1978, с.87-89), таким образом, наличие неандертальской фазы, со свойственным ей революционным ростом мозгового объема, в восточном очаге сапиентации до сих пор остается недоказанной!

Если принять во внимание все вышесказанное, то приходим к выводу, что в известных двух очагах сапиентации (в восточном и западном) сам процесс сапиентации имел локальные своеобразия: в восточном очаге переход на членораздельную речь произошел гораздо раньше, нежели в западном, и, соответственно, в западном очаге гораздо дольше продолжалась музыкально-коммуникативная эпоха.

Здесь необходимо отметить, что вопрос о двух (или одном, или более) очагах сапиентации еще не решен окончательно, хотя последние исследования все больше и больше склоняются к признанию именно ДВУХ очагов сапиентации (обзор; см.: Алексеев В., 1985, с.159-164).

x x
x

Последний вопрос, постановка которого будет вполне естественной: ПОЧЕМУ произошел более ранний переход на членораздельную речь у далеких предков монголоидов? Было ли это обусловлено какими-либо объективными факторами?

Очевидно, что вопрос этот очень сложный и вряд ли можно будет в ближайшее время ответить на него с полной определенностью (учтем также, что и сама гипотеза о различных путях и темпах сапиентации требует еще доказательств), но постараемся указать на одну возможную причину более радикальных изменений в коммуникативной системе предков монголоидов.



Как известно, единый предок представителей всех народов и рас современного человека (австралопитек) сформировался на Африканском континенте; оттуда его группы расселились и на Средиземное побережье (западный расообразовательный очаг), и в Восточной Азии (восточный расообразовательный очаг). Обратим внимание на то, что эти две основные группы родственных австралопитеков попали в совершенно различные географо-климатические условия. С одной стороны, - восточное побережье Средиземноморья с мягкими климатическими условиями, и, с другой, - резко континентальный климат Восточной Азии. Приспособление любых живых организмов к географо-климатическим условиям, как это хорошо известно, важнейший фактор любых эволюционных процессов. Если учтем, что группы австралопитеков, после долгого, трудного пути оказались в тяжелых географо-климатических условиях Восточной Азии, то логично будет предположить, что новые, жесткие условия потребовали от них более кардинальных мер адаптации, более кардинальной перестройки всех функциональных систем (как биологических, так и социально-коммуникативных). Думаем, допустимо предположение того, что именно географо-климатический стресс обусловил быстрый переход на новую, несравненно более совершенную коммуникативную систему - членораздельную речь (вспомним, что и огам первые пользовались синантропией).

Что касается тех групп австралопитеков, которые оказались около берегов Средиземного моря, то они там явно нашли более близкий к своим прежним условиям расселения климатически благоприятный регион, и избежав тем самым географо-климатического стресса, довольно долгое время (до неандертальской стадии, пока постепенное накопление информации не вызвало перехода "количества в качество"), придерживались прежней (вокальной) коммуникатив-

ной системы.

Как видим, и более прогрессивные морфологические черты (прежде всего, большой объем мозга) китайского питекантропа (сиантропа), и наличие связанной с речью "выпуклости", и отсутствие неандертальских форм в Восточной Азии, и сложные географо-климатические условия континентальных регионов Восточной Азии говорят о том, что гипотеза о разных темпах и путях сапиентации в восточном и западном расообразовательных очагах имеет право на существование. При всей своей гипотетичности, данное предположение удачно объясняет некоторые известные несоответствия палеоантропологического материала между евро-африканским и восточноазиатским очагами сапиентации и расообразования.

x x
x

Небольшое дополнение к палеоантропологическому разделу. Одним из наиболее сложных представляется вопрос тех европеоидных групп, у которых традиция вокального многоголосия не засвидетельствована. Как уже отмечалось, Центральная Европа мало что может дать в этом отношении, так как здесь фольклорные традиции фактически утрачены давно. В южной Европе можно выделить области, в которых в основном существует традиция одноголосного пения (кроме Альп, Балканских гор, некоторых островков многоголосия на Пиренейском и Апеннинском полуостровах). В основном же европеоиды с одноголосной музыкальной культурой населяют сегодня Северную Индию, Афганистан, Памир, Переднюю Азию, в Закавказье - Армению и Азербайджан, Аравийский полуостров, регионы Северной Африки, некоторые области Восточной Европы. Во всех этих регионах



музыкальный фольклорный материал зафиксирован, так что об отсутствии в них традиции вокального многоголосия можно говорить с достаточной уверенностью. Но необходимо отметить, что вокальное многоголосие, как ОСНОВНОЙ СПОСОБ МУЗЫКАЛЬНОЙ САМОРЕАЛИЗАЦИИ, здесь отсутствует, в то же время, оно проявляется в виде ЭЛЕМЕНТОВ (о некоторых из них - в Армении, Азербайджане, на Памире, в еврейской традиционной музыке - уже упоминалось в обзоре). Помимо элементов многоголосия в ВОКАЛЬНОЙ музыке, у всех перечисленных выше народов наличествует мощное ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ многоголосие. Наряду с чисто инструментальными формами (многоголосные струнные инструменты, традиция ансамблевой игры) здесь бытуют ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ формы многоголосия (сопровождение одnogолосной вокальной мелодии многоголосной инструментальной фактурой). При этом одна из ведущих форм инструментального и вокально-инструментального многоголосия - хорошо известный нам БУРДОН (хотя и инструментальный!).

Необходимость признания инструментального (и вокально-инструментального) многоголосия проявлением МНОГОГОЛОСНОГО ТИПА мышления очевидна. В этом отношении разница между чисто вокальной и инструментальными формами многоголосия основывается на КОЛИЧЕСТВЕННОМ критерии выявления многоголосности культуры, хотя разница эта вполне реальна и осязаема.

Приходим к выводу, что многие т.н. кочевые европеоиды в этом смысле представляют собой ПЕРЕХОДНУЮ ВЕТВЬ между многоголосным и одnogолосным культурами Земли. Здесь многоголосие, как факт, существует, но оно не выражено столь отчетливо, как в культурах с преобладающей традицией вокального многоголосия.

Посмотрим, имеет ли данное положение какие-нибудь антропологические соответствия.

В мировой антропологической науке давно уже был поставлен вопрос о возможном делении всех европеоидных народов на две большие группы. Их иногда называли "северными" и "южными", иногда "матуризованными" и "грацильными" европеоидами. О возможности подобного различия говорят как антропологические и палеоантропологические материалы (Алексеев, 1974а), так и данные дерматоглифики (Хить, 1983, с.115). Данный вопрос в антропологии весьма проблематичен. Проблема сводится к тому, можно ли считать среднеазиатский регион (и прилегающие территории, в первую очередь, - Переднюю Азию), прародинной "южных" ("грацильных") европеоидов, и постулировать их древнюю генетическую связь. Данная проблема актуальна и для нашей темы, так как очевидно, что по удельному весу многоголосия, граница между ними весьма смутна (хоть и не принципиальна). Если верить данным многоголосия, то генетический разрыв между отмеченными группами европеоидов должен быть достаточно большим для того, чтобы в одном случае долгое развитие на основе музыкальной коммуникации вызвало формирование традиции вокального многоголосия (у протоморфных матуризованных групп), а в другом, чтобы сравнительно ранний переход на членораздельную речь вызвал утрату функции вокальной коммуникации (хотя ее следы остались в виде элементов многоголосия в вокальной музыке, и в виде особо развитых форм инструментального многоголосия у южных, грацильных европеоидов). Как следствие такого перехода, разумеется, как и в случае с синантропом, увеличение здесь мозгового объема должно было произойти раньше, чем у северных (матуризованных) групп. Слегка заметные следы этого, по-видимому можно усмотреть и в чертах более прогрессивных черепов из Средней Азии (Тешик-Таш), а также Передней Азии (Шанидар, Схул, Кафхез), но углублению в сферу догадок и нерешенных проб-

лем предпочтем отложить разрешение этого вопроса на будущее.

Так же отложим на будущее обсуждение вопроса о наличии модальных форм вокально-инструментального многоголосия в Средней Азии и Казахстане, хотя определенные корреляции с антропологическими данными видны и здесь (напр., нарастание форм инструментального многоголосия, притом бурдонного, в Западном Казахстане, где в наибольшей степени сохранился субстрат древних андроновцев, носителей, видимо, вокальных форм многоголосия). Подобная же корреляция, видимо, существует между данными о развитых формах инструментального многоголосия в Юго-Восточной Азии (вспомним хотя бы гамелан!) и данными антропологии о смещении здесь монголоидных, океанских и австралоидных компонентов. К сожалению, инструментальное многоголосие народов мира еще никогда не становилось предметом специального исследования, и наши знания в этой области далеко не исчерпывающи. В то же время, подобное сравнительное изучение могло бы поднять новые важные проблемы в области не только истории музыкальной культуры, но и вопросов истории, этногенеза, миграции народов.

ПОС Л Е С Л О В И Е



Несмотря на гипотетичность рассуждений, представленная в последней главе картина путей зарождения традиции многоголосного пения находят, как убедились, определенное подтверждение как с чисто музыкальной, так и антропологической, палеоантропологической, нейрологической точек зрения. Главное, представленная гипотеза воссоздает **ЦЕЛОСТНУЮ КАРТИНУ** причин и путей зарождения многоголосия устной традиции и своеобразного его распространения по Земле. Сделаем несколько значительных, на наш взгляд, выводов по этому поводу:

1. Далеко предки человека, еще не отделенные от остального животного мира, использовали **МУЗЫКАЛЬНО КОММУНИКАТИВНУЮ** систему. Этой же коммуникативной системы придерживались **АВСТРАЛОПИТЕКИ**, у которых появляется первая человеческая черта - прямохождение (подтверждения: данные современной науки о широком использовании животным миром, в т.ч. и предками человека музыкально-коммуникативной системы; данные нейрологии о реликтовом характере музыкального восприятия);

2. При расселении австралопитеки образуют два (условно) больших региона - **ВОСТОЧНЫЙ И ЗАПАДНЫЙ**, в которых параллельно проходят процессы антропогенеза и расогенеза. На этом уровне происходит основная дифференциация человеческих коллективов, ориентированных на **ОДНОГОЛОСИЕ И МНОГОГОЛОСИЕ** (подтверждения: данные палеоантропологии о двух первичных расообразовательных очагах, а также принадлежность западного ствола - европейцев и негроидов - к многоголосным, а восточного - монголоидов и большинство американоидов - к одноголосным культурам);

3. В восточном расообразовательном стволе происходит более ранний переход на ЧЛЕНОРАЗДЕЛЬНУЮ РЕЧЬ, что обуславливает раннее утрату вокально-коммуникативной системы и, как следствие этого, здесь отсутствует традиция многоголосного пения (подтверждения: более прогрессивные морфологические черты синантропа, наличие упомянутой "выпуклости", возможность появления у них членораздельной речи. Причина: приспособление к жестким географо-климатическим условиям континентальной Восточной Азии). Исключительный интерес вызывает в этом отношении т.н. "личные" песни, служащие для "... обозначения индивида посредством присущего ему "лейтмотива", что типологически ДРЕННЕЕ ВСЕХ ЯЗЫКОВЫХ СПОСОБОВ (выделено нами. - И.К.) наименования индивида" (Иванов, 1986, с.39). Эти песни, при дальнейшем всестороннем исследовании, видимо, могут вылить древнейшие пласты музыкальной культуры народов Восточного расообразовательного ствола;

4. В западном расообразовательном очаге до неандертальской стадии продолжается активное применение первичной музыкально-коммуникативной системы (подтверждения: качественный рост мозгового объема здесь происходит только на неандертальской стадии. Причина: мягкие географо-климатические условия, не ставящие расселенных здесь предков человека перед необходимостью быстрой и кардинальной перестройки всех функциональных систем);

5. Музыкально-коммуникативная система, сыгравшая главенствующую роль в становлении членораздельной речи, приобретает черты музыкальной КУЛЬТУРЫ только после освобождения ее от коммуникативных обязанностей. В восточном расообразовательном стволе это должно было произойти раньше, чем в западном, ввиду более раннего (на три тысячи веков!) перехода на Востоке на членораздельную речь. Таким образом, МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА сформировалась на ос-



нове МУЗЫКАЛЬНО-КОММУНИКАЦИОННОЙ СИСТЕМЫ, т.е. на основе явления СОЦИАЛЬНОГО;

6. Многоголосие - явление нестадиальное. Оно не возникает на основе дальнейшего развития одноголосного пения. Корни традиции многоголосного пения уходят в ту далекую эпоху, когда в западном расообразовательном очаге процесс КОЛЛЕКТИВНОЙ СОЦИАЛИЗАЦИИ предков человека в течение нескольких сотен тысяч лет проходил на основе МУЗЫКАЛЬНОЙ КОММУНИКАЦИИ. Таким образом, многоголосность - это не показатель более высокого стадиального развития музыкальной культуры тех или иных народов, а естественный результат своеобразности исторического процесса окончательного становления человека современного вида в восточном и западном расообразовательных стволах.

О важности, и, в то же время, о гипотетичности перечисленных выше положений говорить излишне. Все они требуют дальнейшего всестороннего междисциплинарного исследования. Однако существенное совпадение данных многоголосия с антропологическими (на чем и основаны все вышеприведенные предположения), думаем, - факт достаточно очевидный. Становится ясно, что исследование феномена многоголосия, как феномена только КУЛЬТУРНОГО, притом БОЛЕЕ ВЫСОКОГО (по сравнению с одноголосием) СТАДИАЛЬНОГО УРОВНЯ, требует обстоятельного критического пересмотра. Очевидно и то, что для всестороннего изучения феномена многоголосия абсолютно необходимы ВЫХОД ЗА рамки искусствоведческих наук, а также более активное обращение к гуманитарным и точным наукам. Только после этого исследования в данной области обретут научную основу, и, в свою очередь, дадут исключительно важные результаты для дальнейших исследований смежных научных дисциплин.

x

x

x



В заключение необходимо коснуться одного особо большого вопроса. Дело в том, что в огромной по своим масштабам мировой научной литературе по вопросам этногенеза музыкальные данные фактически оставлены без внимания. Трудно назвать хотя бы одну работу из области какой-либо из основных научных дисциплин, посвященную вопросам этногенеза (языковедение, история, этнография, археология, антропология), в которой были бы представлены данные о музыкальной культуре какого-либо народа, хотя, как известно, музыкальная культура входит (прямо скажем, весьма формально) в раздел "Этнография". Данное положение вещей, видимо, по сей день воспринимается как должное. Вспомним, хотя бы вышедшую недавно работу Т.В.Гамкрелидзе и Вяч.Вс.Иванова "Индоевропейский язык и индоевропейцы (реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и пракультуры)", которая по своим масштабам и затронутым в ней вопросам представляет выдающееся явление в современной мировой науке, а даже в ней не представлен НИ ЕДИНЬИ ФАКТ, относящийся к музыкальной культуре какого-либо из народов! Единственная музыковедческая работа, приведенная в библиографии (Земцовский, 1975), упоминается лишь в связи с вопросом выяснения путей формирования шестнадцатисложника у славянских народов через удвоение восьмисложных строк (Гамкрелидзе, Иванов, 1984, с.841). В то же время, И.И.Земцовский еще в конце 60-их годов отмечал: "Музыка может явиться существенным подспорьем в доказательстве установленных исторических, лингвистических, археологических, этнографических, антропологических тех или иных этнических связей. Если же такие смежные сопоставления отсутствуют,



то наличие научно установленного музыкального сходства может натолкнуть ученого на специальные сопоставительные изыскания, есть на проведение этногенетических исследований по следам этномузыковедческого анализа! С другой стороны, несопадение музыкальных выводов с выводами смежных наук может насторожить ученых и заставить их пересмотреть или уточнить свои заключения" (Земцовский, 1969, с.211).

По сей день, к сожалению, в исследованиях, касающихся вопросов этногенеза (не говоря о расогенезе и антропогенезе) этномузыкологические данные являются "закрытой областью". В то же время, надеемся, убедительно то, что эти данные могут предоставить информацию исключительной важности, указать на глубочайшие (доходящие до стадии антропогенеза!) генетические связи между народами, группами народов, малых и больших рас. Изучение многоголосия устной традиции, которой и была посвящена данная работа, с полной очевидностью доказывает необходимость включения в круг исследований по вопросам этногенеза и расогенеза (и даже антропогенеза) музыкологических данных (конкретно на сегодняшнем этапе, - данных о многоголосии), ибо многоголосие устной традиции, - по антропологическим понятиям, - фактор огромной "таксономической важности" (Ярхо, 1934).

Заметим, что сами музыковеды редко, но все-таки обращались к вопросам этногенеза и даже расогенеза (Petis, 1867; Kunst, 1954; Sachs, 1936; Петр, 1935; Булич, 1909; Рубцов, 1962; Виноградов, 1963 и др. Критический обзор литературы; см.: Земцовский, 1969, с.202-210). Среди работ М.Шнайдера особый интерес вызывает небольшая его статья "Является ли многоголосие характерной особенностью древних рас?" (1951). Как мы помним, Шнайдеру принадлежит единственная по сей день двухтомная работа,

специально посвященная проблеме многоголосия. В отмеченной же статье он ставит вопрос об отнесении к "более высоким" культурам, в которых наличествует традиция многоголосного пения. При этом, обнаружив явную корреляцию между распространением многоголосия и очагами расселения (!), он приходит к заключению, не отличающемуся по сути дела, от печально известных расовых теорий (хотя, как известно, сам Шнайдер никогда не был расистом - его двухтомник сожгли, а сам он был вынужден эмигрировать из фашистской Германии): "Итак, мы пришли к заключению, что многоголосие родилось у древних рас человечества, но дальнейшее развитие получило лишь у некоторых, более развитых, т.е. соматически специализированных, негроидных и европеоидных расовых групп" (Schneider, 1951, с.48). Главная причина, вызвавшая подобную точку зрения, - это признание феномена многоголосия показателем стадияльно более высокого уровня развития, в отличие от одноголосия. О неправомерности подобного подхода неоднократно говорилось выше и поэтому не будем возвращаться к этому вопросу. Отметим только то, что само обращение Шнайдера к антропологическим данным весьма симптоматично, ибо, как это доказывает все предыдущее изложение, совпадение многоголосных регионов с расселительными очагами - факт более чем очевидный.

Выше мы уже коснулись предположений отдельных музыковедов, считающих многоголосие доисторическим явлением (кроме Шнайдера - Хикман, Рихтман, Кауфман, фактически все балканские исследователи). В этот перечень можно включить также и В.Вигору (Wigora, 1961) и П.Коллера (Collaer, 1961). Однако, как уже отмечалось, из перечисленных музыковедов только М.Шнайдер основывался на исчерпывающем в мировом масштабе по тем временам материале.

х х
х



Каково же место грузинского народного многоголосия в представленном выше международном контексте?

С непосредственных параллелей уже шла речь. Музыкальный материал со всей очевидностью доказывает, что грузинское народное многоголосие находится в явном родстве с северокавказскими многоголосными культурами. Также очевидно сходство грузинского (точнее, кавказского) многоголосия с многоголосными культурами горных регионов Балканского полуострова. За кавказо-балканскими сближениями параллели несколько "слабеют", но все-таки вполне определенно указывают на юг Европы (многоголосные очаги в Италии, Испании, особенно в Альпах), восток Европы (Мордовия, коми-пермяки, Полесье, некоторые районы России и Украины) и север Европы (Британские острова, Исландия, Дания, Швеция, Норвегия, Прибалтийские очаги). на уровне общеевропейского многоголосия параллели ведут к айвам в северной части японских островов, а также к полинезийцам. Учетывание общеевропейского контекста, как уже убедились, укрепляет фундамент предположения, высказанного в конце первой части настоящей работы - о первичности БУРДОННОЙ формы многоголосия в музыкальном языке грузинского народа.

Относительно ранее опубликованных работ можно заметить, что, например, Брейлюю писал о правомерности объединения грузинской музыкальной культуры с греческой (северная, многоголосная часть страны), сербо-македонской, сардинийской, кино-германо-швейцарской, эстонской, русской культурами (Brailoiu, 1961-68, № 36 Georgians). Разумеется, неполноту перечня сближений следует объяснить неизученностью многоголосных очагов Европы в этот пе-



риод развития этномузикологии (не учтены албанская, черногорская, хорватская, боснийская, герцеговинская, корсиканская, испанская, латвийская, литовская, полесская, украинская, молдавская, коми музыкальные культуры), однако сближения, сами по себе, весьма симптоматичны.

Можно упомянуть и работу американского этномузиколога А. Ломакса "Стиль народной песни и культуры" (1968). Довольно формальный подход А. Ломакса к музыкальным культурам мира (отбирались десять песен, и данные вводились в ЭИМ) был раскритикован (см.: Земцовский, 1986в). В связи с нашей темой можно только отметить, что грузинская (кавказская) музыкальная культура в последнем издании работы Ломакса (1983) сведена в группу "тропические садоводы" (статья № 6), которая объединяет: центральную и южную Африку, о. Мадагаскар, Северные Балканы, Южную Индию, южную часть о. Тайвань, большую часть Полинезии и островной мир Центральной Америки. Один из главных недостатков подхода А. Ломакса - пренебрежение законом таксономической неравноценности отдельных элементов музыкального материала, что обуславливает наличие в работе многих формальных выводов. В то же время, это не трудно заметить, отдельные сближения совпадают с результатами нашей работы.

Принимая во внимание все разнообразие мировых многоголосных культур, необходимо отметить, что несмотря на наличие очевидных больших дублировок, в каждой из многоголосных культур содержатся элементы, обуславливающие неповторимость каждой музыкальной (многоголосной) культуры. В грузинской народной многоголосной культуре такими важнейшими элементами являются, прежде всего, развитая КАДАНСОВАЯ И МОДУЛЯЦИОННАЯ СИСТЕМЫ, по своему уровню не имеющие аналогов в мировом масштабе. Особо следует от-

метить также высоко развитую грузинскую ПОЛИФОНИЧЕСКУЮ СИСТЕМУ,
к сожалению, еще далеко не достаточно изученную.

საქართველოს
მუსიკის ინსტიტუტი

Становится ясно, что дальнейшее изучение богатейшей музыкаль-
ной культуры грузинского народа, и, прежде всего, многоголосия,
нужно активизировать сразу в нескольких направлениях.

Во-первых, необходимо полное, всестороннее изучение локальных
стилей, их специфика, важнейших внутренних закономерностей. Каж-
дый локальный многоголосный стиль должен быть исследован в кон-
тексте музыкальных культур всей Грузии, и, более того, всего Кав-
каза.

Во-вторых, необходим еще более активный выход за рамки Грузии
(и Кавказа), нужны тесные научные контакты, координация всего
имеющегося материала по многоголосным культурам мира. В этом от-
ношении абсолютно необходимы регулярные научные встречи специа-
листов, работающих в области народного многоголосия. К счастью,
традиция подобных встреч уже существует в Грузии (в 1984 г. в
Тбилиси, а в 1986 и 1988 гг. в Боржоме прошли конференции по те-
ме "Вопросы народного многоголосия").

В-третьих, абсолютно необходимы тесные научные контакты с
представителями не только смежных, но и более далеких научных
сфер. Нужны совместные исследования в области нейрологии, психо-
логии, с применением т.н. точных методов.

В-четвертых, в условиях нынешней эпохи, эпохи научно-техни-
ческой революции, нужно обратить особое внимание на формы совре-
менного музицирования. Само по себе признание многоголосия гене-
тически обусловленным феноменом говорит о том, что несмотря на
разрушение многих традиционных институтов, многоголосие может
реализоваться уже в других, современных жанрах и формах. Об ак-
туальности подобных исследований свидетельствует, например,

распространение позднего европейского стиля многоголосного пения: даже в современных условиях избытка информации, данный многоголосный стиль мы встречаем именно в тех регионах (городах, селах), где сравнительно недавно (в обозримом прошлом) бытовала древняя традиция многоголосного пения.

Столь разносторонний подход к такому интереснейшему музыкальному (точнее, социально-культурному) феномену, каким является многоголосие устной традиции, открывает широкие научные перспективы. Как уже убедились, изучение многоголосных культур может (и должно) сказать свое слово не только в вопросах истории музыкальной культуры, но и в вопросах расогенеза, этногенеза, происхождения языка, происхождения самого человека.

Все названные проблемы - проблемы первостепенной важности в мировой науке. Не станем загадывать вперед о возможных результатах включения в эти области столь новой для всех сферы, как многоголосие устной традиции. Дальнейшая всесторонняя работа выявит все, как сильные, так и слабые стороны высказанных в представленной работе предположений. А в необходимости дальнейшей работы, думаем, нет никаких сомнений.

КАРТА РАСПРЕДЕЛЕНИЯ ОЧАГОВ МНОГОГОЛОСИЯ
(Евразия, Африка, Австралия и частично Океания)



Очаги многоголосия по данным современных экспедиций и исторических свидетельств;



Очаги многоголосия по косвенным историческим и археологическим данным;



Культуры, в которых многоголосие встречается в виде небольших элементов.



ИСТОЧНИКИ НОТНЫХ ПРИМЕРОВ



Указываются: порядковый номер источника из списка литературы, страницы или номер примера.

Материалы из Архива лаборатории при кафедре грузинского народного музыкального творчества Тбилисской консерватории отмечаются: "Архив КГНМТ" и указывается название образца.

- | | |
|-------------------------------|---------------------|
| 1. 620, ст.56-57 | 23. 337, ст.148 |
| 2. Архив КГНМТ, "Чела" | 24. 645, ст.128-129 |
| 3. 624, ст.36-37 | 25. 645, ст.190-191 |
| 4. 624, ст.12-13 | 26. 645, ст.232 |
| 5. 620, ст.136 | 27. 420, ст.145 |
| 6. 218, ст.31 | 28. 420, ст.158 |
| 7. 526, ст.18 | 29. 420, ст.116 |
| 8. 526, ст.28 | 30. 74, ст.65 |
| 9. 40, ст.94 | 31. 645, ст.12 |
| 10. Архив КГНМТ "Саджаванура" | 32. 645, ст.57 |
| 11. 526, ст.65 | 33. 645, ст.34 |
| 12. 80, ст.205 | 34. 645, ст.79 |
| 13. 526, ст.64 | 35. 645, ст.48 |
| 14. 526, ст.7 | 36. 645, ст.305 |
| 15. 526, ст.8 | 37. 645, ст.294 |
| 16. 526, ст.9 | 38. 645, ст.415-416 |
| 17. Архив КГНМТ, "Перхули" | 39. 645, ст.391 |
| 18. 73, ст.175 | 40. 645, ст.254 |
| 19. 40, ст.53 | 41. 645, ст.347 |
| 20. 624, ст.32 | 42. 645, ст.12 |
| 21. Архив КГНМТ, "Цхеносура" | 43. 645, ст.254 |
| 22. 526, ст.12 | 44. 645, ст.46 |



45. 40, ст.58
46. 40, ст.92
47. Архив КГНМТ, "Картвело,
хели хмалс якар"
48. 624, ст.67
49. 526, ст.5
50. 80, ст.271
51. Архив КГНМТ, "Турпав"
52. 457, ст.III
53. 657, ст.47
54. 624, ст.I3
55. Архив КГНМТ, "Кансав
Кяшмане"
56. Архив КГНМТ, "Мирангула"
57. Архив КГНМТ, "Шемокмедура"
58. 48I, ст.46
59. 48I, ст.40
60. 657, ст.47
61. 648, "Турули Зари"
62. 370, ст.7I
63. 537, ст.26
64. 720, песня № I (II стор.)
65. Архив КГНМТ, "Тогов"
66. Архив КГНМТ, "Тогов"
67. 80, ст.5I
68. 645, ст.356
69. 645, ст.360
70. Архив КГНМТ, "Цхеноснури"
71. Архив КГНМТ, "Кансав
Кяшмане"
72. 40, ст.2I
73. 537, ст.I4-I5
74. 537, ст.89
75. 73, ст.79
76. 620, ст.I37
77. 645, ст.I54
78. 6I8, ст.59
79. 657, ст.I7
80. 48, ст.2I4
81. 80, ст.27I
82. 645, ст.306
83. 483, ст.I28
84. 6I8, ст.II2
85. 6I8, ст.I24
86. 6I8, ст.I34
87. 6I9, ст.24
87^а 6I9, ст.7I
88. 6I9, ст.I30
89. 645, ст.305
90. 6I8, ст.I59
91. 645, ст.286
92. 537, ст.I08-I09
93^а. 2I8, ст.2I
93^б. 2I8, ст.75-76
94. 537, ст.22-23
95. 40, ст.94-95
96. 657, ст.47
97. 526, ст.I2

98. Архив КГНМТ, "Саджавахура" I24. 795, № 213
99. Архив КГНМТ, "Саджавахура" I25. 795, № 236
- I00^A. 218, ст.17 I26. 795, № 219
- I00^B. 218, ст.17 I27. 795, № 220
- I00^B. 218, ст.17 I28. 795, № 229
- I01. 218, ст.19-20 I29. 795, № 232
- I02. 218, ст.30-31 I30. 795, № 242
- I03. 218, ст.25 I31. 795, № 248
- I04. 218, ст.30-31 I32. 795, № 259
- I05. 218, ст.20-21 I33. 795, № 287
- I06. 218, ст.31 I34. 793, ст.9
- I07. 218, ст.20 I35. 83, ст.226
- I08. Архив КГНМТ, "Шемок-медура" I36. 83, ст.221
- I09. 795, ч.1, пр. № I28 I37. 46I, т.1, ст.140
- I10. 795, № I29 I38. 46I, т.1, ст.132
- I11. 795, № I31 I39. 46I, т.1, ст.70
- I12. 795, № I38 I40. 46I, т.1, ст.38
- I13. 795, № I45 I41. 46I, т.1, ст.128
- I14. 795, № I46 I42. 509, "Бек-Болатын жыры"
- I15. 795, № I63 I43. 509, "Эмина"
- I16. 795, № I66 I44. 509, "Къанамат"
- I17. 795, № I73 I45. 509, ст.14, пр. № 8
- I18. 795, № I75 I46. 5II, ст.15, пр. № 10
- I19. 795, № I79 I47. 5II, ст.15, пр. № 11
- I20. 795, № I87 I48. 5II, ст.17, пр. № 17
- I21. 795, № 197 I49. 5II, ст.18, пр. № 19
- I22. 795, № 206 I50. 153, ст.62
- I23. 795, № 211 I51. 153, ст.39



152. 153, ст.73
153. 738, ст.260
154. 738, № 91
155. 738, № 92
156. 738, № 94
157. 738, № II
158. 120, ст.II2, пр. № 90
159. 817, ст.23, пр. № 3
160. 817, ст.16, пр. № 55
161. 817, из пластинки
162. 817, ст.220, пр. № 247
163. 817, ст.175, пр. № 193
164. 243, ст.156
165. 91, ст.269
166. 609, ст.179
167. 795, ч.I, № 4^o
168. 795, № 55
169. 795, № II3
170. 795, № II6
171. 795, № II2
172. 795, № 72
173. 795, № 92
174. 795, № 94
175. 795, № 107
176. 795, № 108
177. 795, № 68
178. 795, № 106
179. 795, № 65
180. 795, № 66
181. 795, № 24
182. 795, № 25
183. 795, № 35
184. 609, ст.79
185. 687, ст.171, № 25
186. 687, ст.221, № 40
187. 687, ст.191, № 31
188. 357, ст.90, № 123
189. 357, ст.72, № 189
190. 357, ст.75, № 92
191. 357, ст.15, № 42
192. 357, ст.24, № 3
193. 357, ст.26, № 9
194. 357, ст.130, № 205
195. 357, ст.II3, № 180
196. 357, ст.180, № 182
197. 810, ст.101, № 3
198. 810, ст.II2-II3, № 9
199. 810, ст.II6, № 10
200. 357, № 272
201. 357, № 274
202. 795, ч.III, № 49
203. 357, № 278^a
204. 357, № 279
205. 763, ст.127-128
206. 357, № 206
207. 785, № 25
208. 785, № 43
209. 785, № II7



210. 357, № 263
211. 184, № 58
212. 184, № 63
213. 184, № 64
214. 609, ԵՏ.148, № 77
215. 809, ԵՏ.125
216. 609, ԵՏ.149, № 81
217. 609. ԵՏ.149, № 82
218^a. 712, ԵՏ.235
218^o. 695, № 63
219. 717, № 13
220. 169, ԵՏ.210
221. 169, ԵՏ.211
222. 169, ԵՏ.227
223. 795, Կ.Պ, № 64
224. 795, Կ.Պ, № 8
225. 731, ԵՏ.310, № 3^o
226. 731, ԵՏ.311, № 4^a
227. 795, Կ.Պ, № 35
228. 135, ԵՏ.103
229. 135, ԵՏ.104
230. 96, № 1
231. 96, № 3
232. 544, ԵՏ.64, № 4
233. 544, ԵՏ.135, № 87
234. 544, ԵՏ.171, № 126
235. 544, ԵՏ.148, № 101
236. 119, № 3
237. 535, № 1
238. 535, № 3
239. 815, № 2
240. 815, № 6
241. 815, № 3
242. 774, ԵՏ.43, № 14
243. 774, ԵՏ.72, № 20
244. 538, № 99
245. 538, № 142
246. 565, № 8
247. 474, ԵՏ.127, № 42
248. 474, ԵՏ.125, № 41
249. 357, ԵՏ.197, № 239
250. 474, № 122
251. 474, № 124
252. 474, № 119
253. 456, № 1
254. 456, № 2
255. 456, № 3
256. 528, № 3
257. 445, ԵՏ.156, № 152
258. 445, ԵՏ.90, № 80
259. 445, ԵՏ.135, № 129
260. 445, ԵՏ.76, № 64
261. 704, ԵՏ.177
262. 704, ԵՏ.174
263. 704, ԵՏ.191
264. 704, ԵՏ.147
265. 704, ԵՏ.166
266. 107, ԵՏ.31, № 4
267. 107, ԵՏ.31, № 5
268. 301, № 8
269. 301, № 7
270. 301, № 2
271. 175, № 2
272. 35, ԵՏ.154
273. 726, ԵՏ.145

Л И Т Е Р А Т У Р А



1. Абдушелишвили М.Г. Материалы к краниологии Кавказа. - Тр. Ин-та экспериментальной морфологии АН Грузинской ССР, т.У. - Тбилиси, 1955.
2. Абдушелишвили М.Г. Осетины (антропологический очерк). - Тр.Ин-та экспериментальной морфологии АН Грузинской ССР, т.УІ. - Тбилиси, 1957.
3. Абдушелишвили М.Г. Об антропологическом составе современного населения Грузии. - Труды Ин-та экспериментальной морфологии АН СССР, т.УІІ. - Тбилиси, 1958.
4. Абдушелишвили М.Г. Антропология древнего и современного населения Грузии. - Тбилиси, 1964.
5. Абдушелишвили М.Г. Антропология Грузии в периоде широкого освоения производства железа. - Тбилиси, 1981.
6. Абдушелишвили М.Г. К краниологии древнего и современного населения Кавказа. - Тбилиси, 1966.
7. Аберт Г. История древнегреческой музыки. - В кн.: Музыкальная культура древнего мира. - М., 1937.
8. Абрамский А.С. Песни русского севера. - М., 1959.
9. Акимова М.С. Антропологический тип лезгин. - Кр.сообщ. Ин-та этнографии АН СССР, вып.ХУІ. - М., 1952.
10. Акимова М.С., Булатова М.А. К антропологии аварцев. - Кр. сообщ.Ин-та этнографии АН СССР, вып.ХІ. - М., 1947.
11. Акимова М.С. Материалы к антропологии ранних болгар. - В кн.: В.Ф.Геннинг, А.Х.Халиков. Ранние болгары на Волге. - М., 1964.
12. Аксянова Г.А., Золотарева И.М., Зубов А.А. Этническая

одонтология Вьетнама как источник изучения взаимодействия монголоидных и экваториальных форм в Юго-Восточной Азии. - *К.Сов.Этн.*, 1986, № 4.

13. Алексеев В.П. Некоторые проблемы происхождения балкарцев и карачаевцев в свете данных антропологии. - В кн.: О происхождения балкарцев и карачаевцев. - Нальчик, 1960.
14. Алексеев В.П. Антропологические данные к проблеме происхождения населения центральных предгорий Кавказского хребта. - Антропологический сборник, IV. - М., 1963 (Тр.Ин-та этнографии АН СССР, Нов.серия, т.82).
15. Алексеев В.П. Происхождение народов Восточной Европы (краниологическое исследование). - М., 1969.
16. Алексеев В.П. Происхождение народов Кавказа (краниологическое исследование). - М., 1974.
17. Алексеев В.П. География человеческих рас. - М., 1974а.
18. Алексеев В.П. Новые данные о европеоидной расе в Центральной Азии. - В кн.: Бронзовый и железный век Сибири. - Новосибирск, 1974б.
19. Алексеев В.П. Палеоантропология земного шара и формирование человеческих рас. Палеолит. - М., 1978.
20. Алексеев В.П. Историческая антропология. - М., 1979.
21. Алексеев В.П. Становление человечества. - М., 1984.
22. Алексеев В.П. Человек. Эволюция и таксономия. - М., 1985.
23. Алексеев В.П. Географические очаги формирования человеческих рас. - М., 1985.
24. Алексеев В.П. Этногенез. - М., 1986.
25. Алексеев В.П., Бромлей Ю.В. К изучению роли переселений народов и формирования новых этнических общностей. - *К.Сов.этно.*, 1968, № 2.

26. Алексеев В.П., Влахович А., Иванович Б. К морфологической характеристике иллирийского населения Черногория. - Сов.этно. - 1985, № 6.
27. Алексеев Э.Е. Есть ли у якутов многоголосие? - Э.СМ, 1977, № 5.
28. Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада. - М., 1976.
29. Алексеев Э.Е. Раннефольклорное интонирование. - М., 1986.
30. Алексеева Ё.П. Карачаенцы и балкарши - древний народ Кавказа. - Черкесск, 1963.
31. Алексеева Т.И. Антропологические материалы к этногенезу восточных славян. - Сов.археология, 1964, № 3.
32. Алексеева Т.И. Этногенез восточных славян по данным антропологии. - М., 1973.
33. Алексеева Т.И. Адаптивные процессы в популяциях человека. - М., 1986.
34. Алексеева Т.И., Алексеев В.П. Этногенез славянских народов по данным антропологии. - В кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов (Уч. Международного съезда славистов). - М., 1973.
35. Альмеева Н.Ю. Проблема музыкального фольклора татар-крышен. - В сб.: Артеc популярес. - Будапешт, 1985.
36. Альмеева Н.Ю. Традиционное многоголосие татар-крышен среднего Поволжья. - В сб.: Вопросы нарc ного многоголосия. - Тб., 1985а.
37. Альмеева Н.Ю. Гетерофония дьалгура (ош - анализа многоголосных песен татар-крышен). - В сб. тез.: Вопросы народно-го многоголосия. - Боржом, 1986.
38. Альмеева Н.Ю. Песенная культура татар-крышен: жанровая система и многоголосие. - Автореф. дисс. на естественн. уч. ст.



- канд.искусствоведения. - Л., 1986.
39. Альмеева Н.Ю. Гетерофонная фактура (опыт анализа многоголосных напевов татар-кряшен). - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
 40. Андриашвили А.Г., Махарадзе В.Г. Грузинские народные песни. Сборник. - Тб., 1972.
 41. Анчабадзе З.В. Кипчаки Северного Кавказа по данным грузинских летописей XI-XIV веков. - В кн.: О происхождении сабкарцев и карачаевцев. - Нальчик, 1960.
 42. Аракелов Х.А. О полиладовости в грузинских народных песнях. - В сб.: Тр.Тбилисской гос.консерватории, Тбилиси, 1983.
 43. Аракелов Х.А. Феномен полиладовости в народных хоровых песнях Картли и Кахети. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
 44. Аракелов Х.А. Кадансы в грузинских (сванских народных многоголосных хоровых песнях). - В сб.тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
 45. Аракишвили Ж.И. Сравнительный обзор грузино-имеретинской музыки и музыкальных инструментов (гурийской ветви). - РМГ, 1904, № 50,51,52.
 46. Аракишвили Д.И. Краткий очерк развития грузинской картлинско-кахетинской народной песни. - Труды МЭК, т.1, М., 1906.
 47. Аракишвили Д.И. Музыкально-этнографические очерки о грузинской народной музыке. - М., 1906.
 48. Аракишвили Д.И. Народная песня Грузии (Имеретия). - Труды МЭК, т.П, М., 1911.
 49. Аракишвили Д.И. Грузинское народное музыкальное творчество. - М., 1916.
 50. Аракишвили Д.И. Грузинская музыка (на груз.яз.). - Кутаиси, 1925.

51. Аракишвили Д.И. Два этюда о грузинской музыке. 1. О древних звукорядах в грузинской народной песне. 2. О грузинской народной полифонии. - И. СМ, 1937, № 12.
52. Аракишвили Д.И. Музыкальный фольклор Грузии. - В сб.: Искусство Грузии. - М.-Л., 1937а.
53. Аракишвили Д.И. Старинные трудовые крестьянские песни Восточной Грузии. - И. СМ, 1939, № 1.
54. Аракишвили Д.И. Народная песня горцев Восточной Грузии. I. Хевсуры, П. Шавы. - И. СМ, 1939а, № 7.
55. Аракишвили Д.И. Песни горцев Восточной Грузии. - И. СМ, 1940, № 4.
56. Аракишвили Д.И. Обзор народной песни Восточной Грузии. - Тб., 1948.
57. Аракишвили Д.И. Народные песни грузин-горцев (сванов) (на груз.яз.). - Тб., 1950.
58. Аракишвили Д.И. Заметки о грузинской народной песне. - И. СМ, 1950а, № 5.
59. Аракишвили Д.И. Об общих нормах и национальной самобытности. - СМ, 1952, № 7.
60. Аракишвили Д.И. Ладовый строй народных песен Западной Грузии (на груз.яз.). - Тб., 1954.
61. Арзаманов Ф.Г. О некоторых особенностях китайского народного многоголосия. - В сб.тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
62. Арзаманов Ф.Г. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
63. Асафьев Б.В. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания. - В сб.: Задачи и

методы изучения искусств. - Пб., 192 .

64. Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. - Л., 1929.
65. Асафьев Б.В. О русском музыкальном фольклоре как народном музыкальном творчестве в музыкальной культуре нашей действительности. - Из цикла статей: Через прошлое к будущему; В сб.: Советская музыка, сб. I. - М., 1943.
66. Асафьев Б.В. Из области югославского народного музицирования и взаимосвязей русской и славянской музыки. - Д. См, 1946, № 5,6.
67. Асафьев Б.В. О народном музицировании Югославии. - Д. См, 1947, № 1,2.
68. Асафьев Б.В. О русской песенности. - Д. См, 1948, № 3.
69. Асафьев Б.В. Композитор - имя ему народ. - Д. См, 1949, № 2.
70. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. - Л., 1971 (I изд. I части - 1930; II части - 1947; II совместное изд. - 1963).
71. Асафьев Б.В. О народной музыке. - Сост.: И.И.Земцовский, А.Б.Кунашбаева. - Л., 1987.
72. Асланшвили Ш.С. Гармония народных песен Картли и Кахети (на груз.яз.). - Тб., 1950; (II издание: Тб., 1970; на рус. яз. М., 1978).
73. Асланшвили Ш.С. Очерки о грузинской народной песне (на груз.яз.), т. I. - Тбилиси, 1954.
74. Асланшвили Ш.С. Очерки о грузинской народной песне (на груз.яз.), т. II. - Тб., 1956.
75. Асланшвили Ш.С. Грузинская народная песня. Автореферат. - Л., 1964.
76. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. - М., 1963.

77. Атлас народов мира. - М., 1964.
78. Ахвледиани О.М. К антропологии коренного населения Аджарской АССР. - Батуми, 1957.
79. Ахобадзе В.В. Сборник грузинских (сванских) народных песен. - Тб., 1957.
80. Ахобадзе В.В. Грузинские (аджарские) народные песни. - Батуми, 1961.
81. Ахобадзе В.В. Форма коллективного труда "Нади" и грузинская четырехголосная песня "Надурн". - Будапешт, 1965.
82. Ахобадзе В.В. Грузинские народные трудовые песни "Надурн". - В кн.: Музыка народов Азии и Африки. Вып. I. - М., 1969.
83. Ахобадзе В.В., Кортва И.Э. Абхазские песни. - Тб., 1957.
84. Багдасарян А.О. Элементы многоголосия в армянской монодической музыке. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати; доклад прочитан в Боржоме, 1986).
85. Баиашвили К.Г. К проблеме ассимиляции многоголосных традиций разных этнических единиц (на примере Эцо-Гланета). - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия, Боржом, 1986.
86. Балканские исследования. Проблема истории и культуры. - М., 1976.
87. Балонв Л.Я., Деглин В.Л. Слух и речь доминантного и недоминантного полушарий. - Л., 1976.
88. Барамидзе Е.А. Культурно-ритуальный жанр в грузинском музыкальном фольклоре. - Э. Сбч.хел., 1971, № 9.
89. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. - М., 1966.
90. Бахтадзе И.В. Грузинская эстетическая мысль об общественно-исторической сущности народно-музыкального творчества. - В сб. трудов Тбилисской консерватории, вып. УГ, 1980.

91. Белорусец И. Из вьетнамских музыкальных впечатлений. - В кн.: Музыка народов Азии и Африки. - М., 1969.
92. Белъвуд П. Покорение человеком Тихого океана. - М., 1986.
93. Беляев В.М. К вопросу изучения грузинских народных инструментов. - Тбилиси, 1956.
94. Бендорф В. Виды латышского народного многоголосия и возможные его внешние связи. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
95. Бендорф В. К вопросу о взаимоотношении Прибалтийского и Галкинского очагов народного многоголосия. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия - Боржоми, 1986.
96. Бендорф Э. К вопросу о взаимоотношении Прибалтийского и Балканского очагов народного многоголосия. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
97. Бергадская Т.С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. - Л., 1961.
98. Бичевски Т. Двогласјето во ср. Македонија. - Скопје, 1986.
99. Блаева Т.А. Особенности многоголосного строя в традиционных песенных жанрах адигов. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
100. Блаева Т.А. Особенности многоголосного строя в традиционных песенных жанрах адигов. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
101. Бойко М. Следы сутартинес в Латвии. - Тез. XX конф. музыковедов Прибалтики "Природа в кругозоре музыки". - Клайпеда, 1986.
102. Борода М.Г. О применении статистических методов в анализе музыки. - В сб. тез. конференции молодых музыковедов республи-



лики. - Тб., 1975.

103. Борода М.Г. Об одной количественной закономерности ритмики вокальной мелодии. На материале грузинских, армянских и азербайджанских народных песен. - В сб. тез. и материалов конференции молодых музыковедов республики. - Тб., 1980.
104. Борода М.Г. О некоторых закономерностях ритмической повторности в народной и профессиональной музыке. - В сб. трудов Тбилисской гос. консерватории, вып. XII. - Тбилиси, 1984.
105. Бояркин Н.И. Двух-трехголосная бурдонная полифония в вокальной и инструментальной музыке мордвы. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
106. Бояркин Н.И. К вопросу взаимосвязей многоголосной инструментальной и вокальной музыки Мордвы. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
107. Бояркин Н.И. О некоторых чертах общности и взаимосвязи традиционной вокальной и инструментальной музыки мордвы. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
108. Бояркина Л.Б. Вокальная дидфония эрзянской свадьбы. - В сб.: Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. - Таллин, 1986.
109. Бромлей Ю.В. Современные проблемы этнографии. - М., 1981.
110. Брук С.И. Население мира. Этнодемографический справочник. - М., 1981.
111. Бунак В.В. Антропологический состав населения Кавказа. - Вестник Государственного музея Грузии, т. XII-A. - Тбилиси, 1947.
112. Бунак В.В. Древнейшие краниологические типы Передней Азии. - Кр. сообщ. Ин-та этнографии АН СССР, вып. Л.-М., 1947а.
113. Бунак В.В. Человеческие расы и пути их образования. - Л.



- Сов.Этногр., 1966, № 1.
114. Бунак В.В. Антропологические исследования в кинной Белоруссии. - Антропологический сборник I. - М., 1966а (Тр.Ин-та этнографии АН СССР. Нов.серия, т.XXXIII).
115. Бунак В.В. Вопросы расогенеза. Происхождение и этническая история русского народа по антропологическим данным. - М., 1965 (тр.Ин-та этнографии АН СССР. Нов.серия, т.86).
116. Бунак В.В. Антропология Западной Европы в современной зарубежной литературе. - В кн.: Расы и народы, т.1. - М., 1971.
117. Бунак В.В. Рог Номо, его возникновение и последующая эволюция. - М., 1980.
118. Буркштайтене Л.В. Вопросы возникновения позднего многоголосия в северо-восточной Литве. - В сб.тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржом, 1983.
119. Буркштайтене Л.В. Некоторые вопросы возникновения позднего многоголосия в северо-восточной Литве. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
120. Бехер К. Работа и ритм. - М., 1923.
121. Вайнштейн С.И. Феномен музыкального искусства, рожденный в степях. - Ж.Сов.этногр., 1980, № 1.
122. Вартанян И.А. Звук - слух - мозг. - Л., 1981.
123. Василевич М.А. Народные мелодии Черне горе. - Београд, 1965.
124. Васильевский Р.С. По следам древних культур Хоккайдо. - Новосибирск, 1981.
125. Вашаева В.Ф. Одонтологическая характеристика русских центральных, южных и северных областей европейской части СССР - Вопр.антропологии, вып.57, 1977.
126. Вертнов К.А. Русские народные музыкальные инструменты. -



- Л., 1975.
127. Веснянки. Українські народні пісні. - Київ, 1988.
128. Взаимоотношения полушарий мозга. - Матер. Всесоюз. конфер. - Тбилиси, 1982.
129. Виндгольц И.П. Принципы реализации многоголосия в фольклорных группах (с. Кирово Карагандинской обл.). - В сб.: Вопр. народного многоголосия. - Тб., 1985.
130. Виндгольц И.П. "История многоголосия" М. Шнейдера - полужеловой путь. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
131. Виндгольц И.П. Многоголосие немецкой крестьянской песни устной традиции села Кирово Карагандинской области. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
132. Виноградов В.С. Проблема этногенеза киргизов в свете некоторых данных их музыкального фольклора. - Вопросы музыковедения, М., 1960.
133. Виноградов В.С. Заметки о среднеазиатском многоголосии. - В кн.: Музыка народов Азии и Африки. Вып. 2. - М., 1973.
134. Витов М.В. Антропологическая характеристика населения Восточной Прибалтики (по материалам антропологического отряда Прибалтийской экспедиции 1952-1954 гг.). - В кн.: Вопросы этнической истории народов Прибалтики. - М., 1959 (Тр. Прибалтийской объединенной комплексной экспедиции, т. I).
135. Витольд В. Латвийское народное музыкальное творчество. - В кн.: Музыкальная культура Латвийской ССР. - М., 1976.
136. Владыкина-Гачинская И.М. Народные песни Орловской области. - М., 1964.
137. Владыкина-Гачинская И.М. Музыкальный стиль русских короводных песен. - М., 1976.

138. Вопросы народного многоголосия. - Тбилиси, 1985.
139. Вопросы народного многоголосия. Тезисы. - Боржоми, 1986.
140. Вопросы народного многоголосия. Тезисы. - Боржоми, 1988.
141. Вопросы народного многоголосия. Материалы Боржомской конф. 1986г. (в печати).
142. Вопросы народного многоголосия. Материалы Боржомской конф. 1988г. (в печати).
143. Выготский Л.С. Мышление и речь. - М., 1934.
144. Выготский Л.С. Психология искусства. II изд. - М., 1968.
145. Габрибов Ю.А. Обработки народных песен для хора азербайджанских композиторов. Автореферат. - Ташкент, 1985.
146. Габрисония Т.А. Некоторые вопросы гармонической функциональности в мегрельских народных многоголосных песнях. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
147. Габрисония Т.А. Композиционные принципы и типы грузинского народного вокального многоголосия. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1985.
148. Гаглойти Ю.С. Аланы и вопросы этногенеза осетян. - Тбилиси, 1966.
149. Гаджиев А.Г. К этнической антропологии народов Дагестана. - Вопросы антропологии, вып.12, 1962.
150. Гаджиев А.Г. Происхождение народов Дагестана (по данным антропологии). - Махачкала, 1965.
151. Газанига М. Расщепленный человеческий мозг. - В сб.: Восприятие. Механизмы и модели. - М., 1974.
152. Галаев Б.А. Осетинские народные песни. - М., 1964.
153. Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч.Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы (реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и пракультуры), т. I-II. - Тб., 1984.

154. Гараканидзе Э.Г. Многоголосие в Картли на сегодняшний этап. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
155. Гараканидзе Э.Г. О взаимоотношении аджаро-шавского, гурийского и сванского диалектов грузинской народной музыки. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
156. Гараканидзе Э.Г. О взаимоотношении картлийско-кахетянских и имеретинских народных песен. - Матер. XXV науч. конф. координац. совета по фольклору при АН СССР. - Тб., 1986а.
157. Гараканидзе Э.Г. Для определения некоторых грузинских музыкальных диалектов. - Ж. Сабч. хеловнеба, № 6, 1987.
158. Гарбузов Н.А. О многоголосии русской народной песни. - М.-Л., 1939.
159. Гарбузов Н.А. Древнерусское народное многоголосие. - М.-Л., 1948.
160. Гарбузов Н.А. Зонная природа звуковысотного слуха. - М.-Л., 1948а.
161. Гварамадзе Л.Л. Грузинский тенцевальный фольклор. - Тбилиси, 1981.
162. Гвардцаладзе Г.В. Некоторые вопросы ритмической взаимосвязи слова и напева в грузинской народной песне. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
163. Гвардцаладзе Г.М. Некоторые аспекты ритмического развития в грузинской многоголосной песне. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
164. Гвахария В.А. Развитие грузинских музыкальных систем (на груз. яз.). - Тбилиси, 1962.
165. Гвахария В.А. Шумеро-ассирийский гимн о происхождении человека. - В сб. тез.: Вестник древней истории, АН СССР, М., 1963.



166. Гвахария В.А. О древних взаимосвязях грузинской и северокавказской народной музыки. - В сб.: Материалы по этнографии Грузии, т. XII-XIII, изд. АН СССР. - Тб., 1963г.
167. Гвахария В.А. Гимны Макаэла Модрекли (на груз., русск., франц. и нем. яз.), т. I, т. II, т. III. - Тб., 1978.
168. Гвахария В.А., Табагуа И.М. Народные песни басков (на груз. яз.). - Тбилиси, 1983.
169. Геворкян Е.А. О роли мелодико-фактурных типов в песенных традициях русских сел верхояль Северного Донца. - В кн.: Традиционное народное музыкальное искусство и современность. - М., 1982.
170. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. - СПб, 1875.
171. Георгиев В.И. Проблема возникновения индоевропейских языков. - Вопросы языкознания, 1956, № I.
172. Герасимов М.М. Люди каменного века. - М., 1964.
173. Герасимов О.В. Принципы образования многоголосной фактуры в народных песнях мари. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
174. Герасимов О.М. Принципы образования многоголосной фактуры народных песен мари. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
175. Герасимова-Персидская Н.А. Характерные композиционные черты многоголосия партесных концертов 17-18 вв. - *Musika antiqua*, № 2. - Warszawa, 1969.
176. Герасимова-Персидская Н.А. Народные истоки партесного концерта. - *Musika Antiqua*. № 1, 1972.
177. Гершман Е.В. Античное музыкальное мышление. - Л., 1986.
178. Гиппиус Е.В., Звальд Э.В. Белорусский песенный фольклор.

Ж. СМ, 1940, № 4.

179. Гиппиус Е.В. О русской народной подголосочной полифонии в конце XVIII - начале XIX века. - Ж. Сов.этно., 1948, № 2.
180. Gladkova T.D. Особенности дерматоглифики алдарцев, мингрельцев и сванов. - Ж. Сов.антропология, 1958, № 3.
181. Гоготияшвили В.Г. Об одной системе мелодических ладов в грузинской многоголосной народной песне. - В сб. трудов Тб. конс.: Лад, мелодика и ритм грузинской народной музыки. - Тб., 1983.
182. Гоготияшвили В.Г. О системе ладов квинтовой диатоники в грузинской многоголосной народной песне. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
183. Големович Д. Новые свеско двогласно певанье у Срби. - В кн.: Гласник Етнографског.музеја у Београду, книга 47. - Београд, 1983.
184. Гольдия М.Д. Черты общности и связи в песенном творчестве латышей и соседних народов. - М., 1978.
185. Гордизани Р.В. "Илиада" и вопросы истории и этнографии древнейшего населения Эгейды. - Тбилиси, 1970.
186. Гордизани Р.В. Кавказ и проблемы древнейших средиземноморских языковых и культурных взаимоотношений. - Тбилиси, 1975.
187. Гордизани Р.В. Догреческий и картвельский (на груз.яз.). - Тбилиси, 1985.
188. Гордизани Р.В. Культуры античного мира. Т.1: Греческая цивилизация. - Тбилиси, 1989.
189. Гохман И.И. Население Украины в эпоху мезолита и неолита (антропологический очерк). - М., 1966.
190. Гохман И.И. Роль андроновского компонента в формировании

- сибирской расы. - *Ж. Сов.этногр.*, 1973, № 2.
191. Гохман И.И. Происхождение центральноазиатской расы в свете новых палеоантропологических материалов. - В кн.: Исследования по палеоантропологии и краниологии СССР. - Л., 1960 (Сб. Музея антропологии и этнографии АН СССР, т. XXXVI).
192. Готовский В.Д. Украинские песни Закарпатья. - М., 1968.
193. Готовский В.Д. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. - М., 1971.
194. Гравере Р.Х. Этническая одонтология латышей. - Рига, 1987.
195. Грацианская Н.Н., Токарев С.А. Этнографическое районирование Европы (к истории изучения). - *Ж. Сов.этно.*, 1984, № 4.
196. Гремшикий М.А. Проблема промежуточных и переходных форм от неандертальского типа человека к современному. - *Уч. зап. МГУ*, вып. II5, 1948.
197. Грабова Л.С. Коми-пермяки. - В кн.: Народы Поволжья и Приуралья. Историко-этнографические очерки. - М., 1985.
198. Григорьев Г.П. Начало верхнего палеолита и происхождение Homo Sapiens. - Л., 1968.
199. Грядце Н. История норвежской музыки. - Л., 1982.
200. Грца С.И. Функциональный многоуровневый анализ народного творчества. - В сб.: Методы изучения фольклора. - Л., 1985.
201. Грца С.И. Парадигматическая природа фольклора и принципы идентификации вариантов. - В сб.: Народная песня. Проблемы изучения. - Л., 1983.
202. Грубер Р.И. Музыкальная культура древнего мира. - Вступ. статья кн.: Музыкальная культура древнего мира. - Л., 1937.
203. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. Т. I, ч. I-II. - М., 1941.
204. Грузинская музыкальная культура. - Сб. статей. - М., 1957.



205. Гулисашвили Б.А. Чистый строй и народное музыкальное творчество. - Известия АН ГССР, т.ХУП, № 4, 1956.
206. Гулисашвили Б.А. Ритм грузинской народной песни. - Известия АН ГССР, т.ХХ, № 5, 1958.
207. Гулисашвили Б.А. Ладь грузинских народных песен с инструментальным сопровождением и инструментальной музыки. - Известия АН ГССР, т.52, № I, 1968.
208. Гулисашвили Б.А. Гиполады в грузинской народной музыке. - Известия АН ГССР, т.65, № I, 1970.
209. Гулисашвили Б.А. Гиполады в народном музыкальном творчестве. - Известия АН ГССР, т.57, № 3, 1970а.
210. Гулисашвили Б.А. Гармония гиполадов в грузинской народной музыке. - Известия АН ГССР, т.58, № 4, 1970б.
211. Гулисашвили Б.А. О квартквинтаккорде. - Известия АН ГССР, т.60, № 5, 1970в.
212. Гулисашвили Б.А. О локрийском и гиполокийском ладе. - Известия АН ГССР, т.63, № I, 1971.
213. Гулисашвили Б.А. О лидийском и гиполидийском ладе. - Известия АН ГССР, т.65, № 5. - Тб., 1971а.
214. Гулисашвили Б.А. Нейтральные интервалы в грузинской народной песне. - Известия АН ГССР, т.74, № 2, 1974.
215. Гулисашвили Б.А. Промежуточные лады с полуувеличенной секундой в грузинской народной песне. - Известия АН ГССР, т.79, № I, 1975.
216. Гулисашвили Б.А. Периодическая система ладов. - Известия АН ГССР, т.82, № 3, 1976.
217. Гулисашвили Б.А. История о ладах грузинской народной музыки. - Известия АН ГССР, т.81, № I, 1976.
218. Гурийские народные песни. - Изд. Дома нар.тв. - Тб., 1972.



219. Гусав В.Е. Формы общения в народном творчестве. - В сб.: Искусство и общение. - Л., 1984.
220. Дарвин Ч. Сочинения. Т. I-IX. - М.-Л., 1925-1939.
221. Дебец Г.Ф. К антропологии древних культур Передней Азии и Эгейского моря. - Антр. журн., 1934, № I-2.
222. Дебец Г.Ф. Заселение Южной и Передней Азии по данным антропологии. Происхождение человека и древнее расселение человечества. - М., 1951 (Тр. Ин-та этнографии АН СССР, Нов. серия, т. XVI).
223. Дебец Г.Ф. Антропологические исследования в Дагестане. - Антропологический сборник. - М., 1956 (Тр. Ин-та этнографии АН СССР, Нов. серия, т. XXXIII).
224. Дебец Г.Ф. Антропологические типы. - В кн.: Народы Кавказа, т. I. - М., 1960.
225. Дебец Г.Ф. О некоторых направлениях изменений в строении человека современного вида. - К. Сов. этногр., 1961, № 2.
226. Дебец Г.Ф. Расовый состав мира. - В кн.: Атлас народов мира. - М., 1964.
227. Дебец Г.Ф. Расовый состав населения мира. - В кн.: Население мира. - М., 1965.
228. Дебец Г.Ф., Левин М.Г., Трофимов Т.А. Антропологический материал как источник изучения вопросов этногенеза. - К. Сов. этногр., 1952, № I.
229. Дейл Р.Э. К социальной истории музыкальной гаммы. - В сб.: Современная прогрессивная философская и социологическая мысль в США. - М., 1977.
230. Денисова Р.Я. Антропология древних балтов. - Рига, 1975.
231. Денисова Р.Я. Этногенез латышей (по данным краниологии). - Рига, 1977.



232. Денисова Р.А. Генезис балтов. - В сб.: Из древнейшей истории балтских народов. - Рига, 1980.
233. Денисова Р.А., Граудонис Я.Л., Граваре Р.Х. Клувткалский могильник эпохи бронзы. - Рига, 1985.
234. Дешериев В.Д. Сравнительно-историческая грамматика нахских языков и проблемы происхождения и исторического развития горских кавказских народов. - Грозный, 1963.
235. Дзавахшвили И. История грузинского народа (на груз.яз.), т.1. - Тб., 1908.
236. Дзавахшвили И. Основные вопросы истории грузинской музыки (на груз.яз.). - Тб., 1938.
237. Джанберидзе Г.К. Взаимоотношения абхазцев с картвельскими и адигскими этническими группами в свете данных антропологии. Тр.Ин-та экспериментальной морфологии АН Грузинской ССР, т.ХI. - Тбилиси, 1963.
238. Джаридзе З.Н., Стрельников Ю.А. Некоторые наблюдения над плачем новорожденных разной национальности и пола. - В сб.: Анализ речи. - Тб., 1982.
239. Джаридзе О.М. К этнической истории грузинских племен по данным археологии (на груз.яз.). - Тб., 1976.
240. Джуджев Ст. Теория на българската народна музика, т.П. - София, 1955.
241. Долодзе Л.И. О проявлении национального в психологии музыкального творчества. - Сообщения АН СССР, 1976, № I.
242. Долодзе Л.И. Методологические предпосылки системного изучения музыкального творчества. - В сб. тез. научной конф., посвященной 60-летию Советской Грузии. - Тбилиси, 1981.
243. До Минь. Первый шаг изучения народной музыки Вьет Бак. - Вьет Бак, 1975.

244. Донадзе В.Г. Захарий Палишвили (второе изд.). - М., 1971.
245. Дорофеев Н.И. Многоголосие семейских Забайкалья. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
246. Дубравин В.В. Русская песня на Украине. - Ж. Сов.муз., 1969, № 10.
247. Дьяконов И.М. Языки древней Передней Азии. - М., 1967.
248. Ендокимова Ю.К. У истоков многоголосия. - В кн.: Теоретические проблемы полифонии, тр.Ин-та им.Гнесиных, вып.52. - М.1980.
249. Ендокимова Ю.К. История полифонии, т.1. Многоголосие средневековья. - М., 1983.
250. Ендокимова Ю.К. Вопросы типологии и картографирования очагов европейского многоголосия. - В сб.тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
251. Евсеев С.В. Русская народная полифония. - М., 1960.
252. Елатов В.И. Песни восточнославянской общности. - Минск, 1977.
253. Ефименкова Б.Б. Северорусская причеть. - М., 1980.
254. Игенти И.Д. Завершающие построения в грузинских (гурийских) леснопениях (на груз.яз.). - В сб.трудов Тбилисской консерватории. - Тбилиси, 1974.
255. Игенти И.Д. Грузинская городская народная многоголосная песня (на груз.яз.). - В сб.тез.научной сессии Тбилисской консерватории, посвященной вопросам грузинской музыки. - Тбилиси, 1979.
256. Игенти И.Д. Хрестоматия по грузинской гармонии (на груз.яз.) - Тбилиси, 1979а.
257. Игенти И.Д. Полигармония в музыкальном фольклоре Западной Грузии (на груз.яз.). - В сб.тез. Республиканской научной



конференции, посвященной проблемам грузинской музыки. - Тбилиси, 1978.

258. Егенти И.Д. Полиладовость в народных песнях Западной Грузии (на груз.яз.). - В сб. трудов Тбилисской консерватории, вып. VII. - Тбилиси, 1979.
259. Егенти И.Д. О зачатках функциональной гармонии в народных песнях Западной Грузии (на груз.яз.). - В сб. тез. IV республиканской научной конференции - "Проблемы современной музыки". - Тбилиси, 1981.
260. Егенти И.Д. Аккорды нетерцовой структуры в грузинских народных песнях (на груз.яз.)- В сб.: Вопросы теории музыки. - Тбилиси, 1982.
261. Егенти И.Д. Гармония народных многоголосных песен Западной Грузии. Автореф. - Тбилиси, 1983.
262. Егенти И.Д. Полигармония в музыкальном фольклоре Западной Грузии. - В сб. трудов Тбилисской госконсерватории, вып. X. - Тб., 1983а.
263. Коргдания И.М. Модуляция на малую и большую терцию вниз (на груз.яз.). - В сб. материалов Республиканской научной конференции Тбилисской консерватории. - Тбилиси, 1979.
264. Коргдания И.М. Модуляция на большую секунду вверх в карталинско-кахетинских бурдонных песнях (на груз.яз.). - В сб. трудов Тбилисской госконсерватории, вып. VIII, 1980.
265. Коргдания И.М. Модуляция как формообразующий фактор в восточногрузинских бурдонных песнях. - В сб. тез. и матер. IV Теоретического пленума СК Грузии "Музыкальная молодежь Грузии - XXVI съезду Компартии Грузии". - Тбилиси, 1980а.
266. Коргдания И.М. О некоторых своеобразиях "Чакруло" и "Протяжного кахетинского мравалхамери". - И.Сабч.хел., 1981, № 12.



267. Жордания И.М. Модуляция в бурдонных песнях Восточной Грузии. Автореф. - Тбилиси, 1982.
268. Жордания И.М. Об одном важнейшем принципе музыкального мышления в грузинской народной музыке. - Матер. XXI науч.конф. коорд. совета по фольклору при АН СССР. - Тб., 1982а.
269. Жордания И.М. О своеобразии ладовой системы в сванской народной песне. - Матер.науч.внезд.сессии МХО Грузии, посв. сванскому муз.фольклору. - Мestia, 1982б.
270. Жордания И.М. Вопрос гармонической функциональности в грузинской народной музыке (на груз.яз.). - В сб.трудов Тбил. консерватории. - Тб., 1983.
271. Жордания И.М. Своеобразие тонико-доминантовой функции в грузинской народной музыке (на груз.яз.). - В сб.тез.науч.ной конференции МХО Грузии. - Тбилиси, 1983а.
272. Жордания И.М. Монотоникальная ладовая система - основа грузинской народной музыки (на груз.яз.). - В сб.матер.ХIII научной конференции по фольклору при отделении языка и литературы АН СССР. - Тбилиси, 1983б.
273. Жордания И.М. К выяснению сущности термина "Чакруло". - В к.Сабч.хел., 1984, № 5.
274. Жордания И.М. К вопросу грузинского народного многоголосия. - В к.Сабч.хел., 1985а, № 5.
275. Жордания И.М. Грузинское народное многоголосие и вопрос его генетического родства с другими народными многоголосными культурами. - Матер.ХХIV науч.конф.коорд.совета по фольклору при АН СССР. - Тб., 1985.
276. Жордания И.М. К вопросу возникновения бурдонного трехголосия в грузинском народном музыкальном творчестве. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985б.

277. Хордания И.М. Народно-многоголосие и вопрос генетической устойчивости принципов музыкального мышления. - Матер. XXV конф. коорд. совета по фольклору при АН СССР. - Тб., 1986.
278. Хордания И.М. Музыкальный язык, музыкальная культура и многоголосие. - Мат. конф. "Проблема генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры" - Дилижан, 1986а.
279. Хордания И.М. Многоголосие и этногенез. - В сб. тез.: Вопр. народного многоголосия. - Боржоми, 1986б.
280. Хордания И.М. Грузино-шумерские музыкальные параллели. - Матер. XXVI науч. конф. коорд. совета по фольклору при АН СССР. - Тб., 1987.
281. Хордания И.М. Перспективы сравнительного изучения народного многоголосия. - Т. Сабч. х л., 1987а № 5.
282. Хордания И.М. Кавказ - Центральная Азия - Северная Япония (музыкально-этногенетические параллели). - Матер. науч. сес. ИХО Грузии, посв. 70-летию Великого Октября. - Тб., 1987б.
283. Хордания И.М. Коммуникативная система и вопрос многоголосия. Матер. науч. сессии ИХО Грузии, посв. 60-летию Великого Октября. - Тб. 1987в.
284. Хордания И.М. Народное многоголосие, этногенез и расогенез. - Т. Сов. этногр., 1988, № 2.
285. Хордания И.М. Многоголосные традиции в некоторых горных регионах Грузии. - Матер. XXVII конф. коорд. совета по фольклору при АН СССР (на груз. яз.). - Тб., 1989.
286. Хордания М.К. О пентатонике в грузинской народной музыке (на груз. яз.). - В сб. тез. науч. сессии Тбилисской консерватории, посв. памяти Д. Аракишвили. - Тбилиси, 1959.
287. Хордания М.К. Грузинское сверхмногоголосное церковное пение и его место в грузинской древнепрофессиональной музыке.

- В сб. тез. научн. конф. МХО Грузии. - Тбилиси, 1967.
288. Хордания М.К. Локрийский лад в грузинской народной музыке. - *Ж. Сабч. хел.*, 1971, № 7, 8.
289. Хордания М.К. Ладь грузинских аробных песен. - В сб. тез. научн. сессии АН СССР. - Тбилиси, 1971а.
290. Хордания М.К. Один из древнейших ладов - пережиток архаического музыкального мышления (тетратоника). - В сб. тез. научной конференции МХО Грузии. - Тбилиси, 1971б.
291. Хордания М.К. О ладовой основе грузинских одноголосных земледельческих песен "Оровела". - В сб. тез. научн. сессии, посвященной 50-летию образования Бакинской консерватории. - Баку, 1972.
292. Хордания М.К. Ладь одноголосных трудовых песен Картли и Кахети. - В сб. тез. научн. конф. МХО Грузии. - Тбилиси, 1972а.
293. Хордания М.К. Модуляционные формы в трудовой песне "Оровела" (на груз. яз.). - В сб. тез. научн. сессии Тбилисской консерватории, посвященной 50-летию образования СССР. - Тбилиси, 1972б.
294. Хордания М.К. Ладь грузинских аробных песен "Урмули". - В сб.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. - М., 1973.
295. Хордания М.К. К вопросу "Модзахили" - высокого баса (на груз. яз.). - В сб. трудов Тбилисской консерватории. - Тбилиси, 1973а.
296. Хордания М.К. Ладовые основы "Урмули". - В *ж. Сабч. хел.*, 1975, № 9.
297. Хордания М.К. Альтерационные ладь в грузинской народной музыке. - В *ж. Сабч. хел.*, 1979, № 5.

298. Жордания Н.М. Роль баса в гурийской полифонической песне. - В ж. Сабч.хел., 1985, № 9.
299. Жордания Н.М. Роль басового голоса в гурийской народной полифонии. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
300. Жордания Н.М. Форма трио в народнопесенной традиции Западной Грузии. - В сб.тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
301. Куланова Н.И. Локально-стилевые разновидности песенного многоголосия коми-пермяков. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб.(в печати).
302. Закс К. Музыкальная культура Вавилона и Ассирии. - В кн.: Музыкальная культура древнего мира. - Л., 1937.
303. Закс К. Музыкальная культура Сирии. - В кн.: Музыкальная культура древнего мира. - Л., 1937а.
304. Закс К. Музыкальная культура Палестины. - В кн.: Музыкальная культура древнего мира. - Л., 1937б.
305. Закс К. Музыкальная культура Египта. - В кн.: Музыкальная культура древнего мира. - Л., 1937в.
306. Замытия С.Н. О возникновении локальных различий в культуре палеолитического периода. - В кн.: Происхождение человека и древнее расселение человечества. - М., 1951 (Тр.Ин-та этнография АН СССР, нов.серия, т.ХIV).
307. Земцовский И.И. К изучению музыкальных связей в славянском обрядовом фольклоре. - В сб.: Русский фольклор, т.ХI. - М.-Л., 1968.
308. Земцовский И.И. Этногенез в свете музыкального фольклора. - В сб.: Народно-стваралаштво. - Београд, 1969.
309. Земцовский И.И. Мелодика календарных песен. - Л., 1975.

310. Земцовский И.И. Введение в вероятностный мир фольклора (к проблеме этномузыкологической методологии). - В сб.: Методы изучения фольклора. - Л., 1983.
311. Земцовский И.И. Песня как исторический феномен. - В сб.: Народная песня. Проблемы изучения. - Л., 1983.
312. Земцовский И.И. О природе фольклора в свете исполнительского общения. - В сб.: Искусство и общение. - Л., 1984.
313. Земцовский И.И. Академик Б.В.Асафьев как этномузыковед (к 100-летию со дня рождения). - К. Сов.этно., 1984, № 5.
314. Земцовский И.И. Феномен многоголосия устной традиции. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
315. Земцовский И.И. Проблема музыкальной диалогичности: антифон и диафония. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
316. Земцовский И.И. Проблема генезиса музыкального языка (Интонация - мышление - культура). - Матер.конф.: Проблемы генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры. - Дилижан, 1986б.
317. Земцовский И.И. Теория восприятия и этномузыковедческая практика. - См, 1986в, № 3.
318. Земцовский И.И. Вульгарный социологизм в этномузыковедении. - См, 1986г, № 6.
319. Земцовский И.И. По следам веснянки из фортепианного концерта П.Чайковского. - Л., 1987.
320. Земцовский И.И. Проблема музыкальной диалогичности: антифон и диафония. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
321. Земцовский И.И. Музыка и этногенез. - К. Сов.этногр., 1988, № 2.



322. Злятковская Т.Д. О происхождении некоторых элементов кулерского обряда у болгар (к вопросу о фракийских традициях у народов Юго-Восточной Европы). - И. Сов.этногр., 1967, № 3.
323. Зубов А.А. Человек заселяет свою планету. - М., 1963.
324. Зубов А.А. Этническая одонтология. - М., 1973.
325. Зубов А.А. Одонтологические данные по вопросу о двух первичных очагах расообразования. - В кн.: Ранняя этническая история народов Восточной Азии. - М., 1977.
326. Зумбадзе Н.Н. Принципы расширенного лада в многоголосных грузинских народных песнях. - В сб. науч. трудов Тб. консерватории: Лад, мелодика и ритм грузинской народной музыки. - Тб., 1983.
327. Зумбадзе Н.Н. О некоторых особенностях женского многоголосия в Грузии. - В сб. тез. Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
328. Иашвили М.В. Истоки грузинского многоголосия (на груз. яз.). - Э. Цискари, 1969, № 8.
329. Иашвили М.В. Архаическая ступень грузинского многоголосия (на груз. яз.). - Э. Мнатоби, 1970, № 5.
330. Иашвили М.В. Архаический тип хоровода "Мцобри" и звуковые конструкции, соответствующие последнему (на груз. яз.). - Э. Сабч.кел., 1971, № 2.
331. Иашвили М.В. К вопросу грузинского многоголосия (на груз. яз.). - Тб., 1975.
332. Иашвили М.В. Два жанра древнегрузинской профессиональной музыки и преемственность традиции многоголосия. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
333. Иашвили М.В. "Эртобай шековлебисай" и давность традиции



- грузинского многоголосия. - В сб.тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
334. Иванов Вяч.Вс. Нефросемiotический подход к зарождению музыкальной традиции. - Мат.науч.конф.: Проблема генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры. - Дзиджапан, 1986.
335. Иванова И.К. Прародина человека. - Э. Природа, 1974, № 10.
336. Игнатъева Т.И., Никлфорова В.С. Особенности традиционной фактуры в якутском "Осуохай". - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
337. Имеретянские народные песни. Сборник. - Изд. Дома нар.тв.-Тб., 1973.
338. Ивашвили А., Ногандели Дз., Чхлквадзе Г. Материалы из Адзарского музыкального фольклора (на груз.яз.). - Тб., 1961.
339. Искусство и обдене. - Сборник научных трудов ЛИТМиКа. - Л., 1984.
340. Ихтисамов Х.С. Заметки о двухголосном гортанном пении тюркских и монгольских народов. - В кн.: Музыка народов Азия и Аф.Аки. Вып.4. - М., 1984.
341. Кабо В.Р. Происхождение и ранняя история аборигенов Австралии. - М., 1969.
342. Кабо В.Р. Айнская проблема в новой перспективе. - Э. Сов. этн., 1975, № 6.
343. Каландадзе Н.Г. Многоголосные колыбельные песни. - В сб.тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
344. Каландадзе Н.Г. Многоголосные колыбельные песни (на груз.яз.). - Э. Сабч.хел., 1987, № 8.
345. Календарные обичаи и обряды в странах зарубежной Европы. I. Весенние праздники (1977); II. Летние и осенние праздни-



- кя (1978); Ш. Зимние праздники (1980); IV. Исторические корни и развитие обычаев (М., 1983).
346. Калоев Б.А. Осетины (историко-этнографическое исследование). - М., 1967.
347. Кант И. О различных человеческих расах. Соч., т.2. - М., 1964.
348. Капанцян Г.А. Историко-лингвистические работы. - Ереван, 1966.
349. Кароматов Ф.М., Нуридзиев Н.Х. Музыкальное искусство Памира. Книга вторая. - М., 1986.
350. Карповник В.Г. Трий Кризанич о византийском многоголосии. В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржом, 1986.
351. Карповник В.Г. Трий Кризанич и проблема многоголосия в музыкальном искусстве Византии. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
352. Касимова Р.М. Антропологическое исследование черепов из Мингечаура (в связи с изучением этногенеза азербайджанского народа). - Баку, 1960.
353. Касимова Р.М. О краниологических материалах из раскопок в Мингечауре. В кн.: Вопросы истории Кавказской Албании. - Баку, 1962.
354. Кастальский А.Д. Основы народного многоголосия. - М.-Л., 1948.
355. Кауфман Н. Тригласните народни песни от Костурско. - Известия на института за музика, VI. - София, 1959.
356. Кауфман Н. Многогласието в песенния фолклор на балканските народи. - Българска музика, XII, № 2, 1966.
357. Кауфман Н. Българската народна многогласна песен. - София, 1968.

358. Кауфман Н. Народное многоголосие в творчестве болгарских композиторов. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
359. Кауфман Н. Народное многоголосие в творчестве болгарских композиторов. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
360. Кауфман Н., Тодоров Т. Народна песен от югозападна България. Пирински край. - София, 1967.
361. Качулев И. Български духови двугласни народни инструменти гайда и двојнка. - София, 1965.
362. Квятка К.В. Парная флейта. - Избранные труды в двух томах. Т.П. - М., 1973.
363. Керимов С. Дагестанские народные песни. - М., 1959.
364. Кларк Дж. Доисторическая Африка. - М., 1977.
365. Ковач К.В. 101 абхазских народных песен. - Сухуми, 1929.
366. Козинцев А.Г. Социальная среда и биологическая дифференциация человечества. - И. Сов.этногр., 1977, 3 4.
367. Кокеладзе Г.И. О грузинских танцах (на груз.яз.). - Тбилиси, 1977.
368. Кокеладзе Г.И. 50 грузинских народных песен. - Тбилиси, 1979.
369. Кокеладзе Г.И. 30 грузинских народных песен. - Тб., 1981.
370. Кокеладзе Г.И. 100 грузинских народных песен. - Тб., 1984.
371. Кокеладзе Г.И. Грузинские народные песни со сказаниями и комментариями. - Тбилиси, 1985.
372. Комитас. Этнографический сборник. Армянские народные песни и пляски. Т.П. - Зреван, 1950.
373. Комплексное изучение музыкального творчества: концепция, проблемы, перспективы. - Сборник научных трудов. - Тбили-

си, 1985.

374. Кондратьева С.Н. О музыкальных параллелях в песнях Каной России и Юго-Западной Болгария. - В кн.: Славянский и Балканский фольклор. - М., 1971.
375. Констебл Дж. Неандертальцы. - М., 1978.
376. Коробков И.И. Палеолит Восточного Средиземноморья. - В кн.: Палеолит мира. Исследования по археологии древнего каменного века. - Т., 1978.
377. Кортва И.Э. Абхазские народные песни. - М., 1965.
378. Котович В.Г. Каменный век Дагестана. - Махачкала, 1964.
379. Кочеткова В.И. Эволюция мозга в связи с прогрессом материальной культуры. - В кн.: У истоков человечества. - М., 1964.
380. Кочеткова В.И. Палеоневрология. - М., 1973.
381. Крупнов Е.И. Древнейшая культура Кавказа и кавказская этническая общность (к проблеме происхождения коренных народов Кавказа). - И. Сов. археология, 1964, № 1.
382. Крупнов Е.И. Кавказ - древнейший культурный очаг нашей Родины. - Материалы сессии, посвященной итогам археологических и этнографических исследований 1964 года в СССР. - Баку, 1965.
383. Криков М.В., Сэфронов М.В., Чебоксарев Н.Н. Древние китайцы: проблема этногенеза. - М., 1978.
384. Кристев В. Очерки по истории болгарской музыки. - М., 1973.
385. Кубяк Г. Многоголосие и звуковые системы Центральной и Восточной Африки. - В кн.: Музыка народов Азии и Африки. - Вып. 3. - М., 1980.
386. Кулаковский Л.В. У истоков русской народной музыкальной культуры. Очерк I - Брянские "флейты Пана" - кувиклы. -



- Э. СМ, 1940, № 10.
387. Кулаковский Л.В. О русском народном многоголосии. - Э. СМ, 1948, № 5.
388. Кулаковский Л.В. О русском народном многоголосии. - М., 1951.
389. Кунанбаева А.Б. Иерархия устоев казахского эпического интонирования в системе "голос - инструмент". - В сб. тез: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
390. Кунанбаева А.Б. Иерархия устоев казахского эпического интонирования в системе "голос - инструмент". - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
391. Курт Э. Основы линейного контрапункта. - М., 1931.
392. Курякова Ю.С. Прогрессивная эволюция в системе адаптации. - В кн.: Проблемы эволюционной морфологии человека и его рас. - М., 1986.
393. Кутирева Г.А. О формообразующих свойствах многоголосия в календарных песнях западно-белорусского Полесья. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
394. Кущнарев Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки. - Л., 1958.
395. Киргис Э.К. Тувинская традиционная вокальная музыка (опыт этномузикологического исследования). - Автореферат на соиск. уч. ст. канд. искусств-я. - Л., 1985.
396. Лавров Л.И. О причинах многоязычия в Дагестане. - Э. Сов. этнография, 1951, № 2.
397. Лавров Л.И. Происхождение кабардинцев и заселение ими нынешней территории. - Э. Сов. этногр., 1956, № 1.
398. Левин Л.Г. Проблема пигмеев в антропологии и этнографии. - Э. Сов. этногр., 1946, № 2.



399. Левин М.Г. К вопросу о илэнсибирском антропологическом типе. - Кр.сообщ.Ин-та этнографии АН СССР, вып.ХХI, 1954.
400. Левин М.Г. Этнографические и антропологические материалы как исторический источник (к методологии изучения истории бесписьменных народов). - Сов.этнография, 1961, № I.
401. Левин М.Г. Некоторые проблемы этнической антропологии Японии. - Сов.этногр., 1961а, № 2.
402. Левин М.Г. Этническая антропология Японии. - М., 1971.
403. Левин М.Г., Чебоксарев Н.Н. Древнее расселение человечества в Восточной, Юго-Восточной Азии. - В кн.: Происхождение человека и древнее расселение человечества. - М., 1951 (Тр.Ин-та этнография АН СССР, Нов.серия, т.ХIV).
404. Левин М.Г., Чебоксарев Н.Н. Хозяйственно-культурные типы и историко-этнографические области (к постановке вопроса). - Э. Сов.этногр., 1955, № 4.
405. Леви-Строс К. Структурная антропология. - М., 1965.
406. Леонтьев А.А. Возникновение и первоначальное развитие речи. - М., 1963.
407. Леонтьев А.А. Язык и разум человека. - М., 1965.
408. Леонтьев А.А. Язык, речь, речевая деятельность. - М., 1969.
409. Лянева Е.Э. Великорусские песни в народной гармонизации. - СПб, 1904.
410. Липпус У. Бурдонное многоголосие в ливонских народных песнях. - В сб.тез.: Вопросы народного многоголосия. - Бор-жом, 1966.
411. Липпус У. Двухголосие в старинных песнях Южной Эстония. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
412. Листопадов А.М. Песня донских казаков. Т. I-V (1949-54).
413. Лопатин Н.М., Проскурин В.П. Сборник русских народных ли-

- мических песен. - М., 1869.
414. Лурия А.П. Основы нейропсихологии. - М., 1973.
415. Маградзе В.А. Сведения о месхских народных песнях (на груз. яз.). - И. Мнатоби, 1969, № II.
416. Маградзе В.А. Некоторые особенности исполнения месхских застольных песен (на груз.яз.). - В сб.тез.: Всесоюзной научной сессии АН СССР, посвященной итогам полных, археологических и этнографических исследований 1970 года. - Тбилиси, 1971.
417. Маградзе В.А. К проблеме многоголосия месхских песен (на груз.яз.). - В сб.трудов Тбилисской консерватории, вып.IV, 1976.
418. Маградзе В.А. К реставрации реликтовых форм многоголосных месхских песен. - В сб.тезнауч.конф. МХО Грузии, посвящ. 110-летию со дня рождения В.И.Ленина. - Тбилиси, 1980.
419. Маградзе В.А. К вопросу многоголосного хорового пения в Месхетия. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
420. Маградзе В.А. Месхские народные песни. - Тб., 1986.
421. Маградзе В.А. Опыт реконструкции традиции многоголосного пения (на примере иингогрузинской народнопесенной культуры). - В сб.тез.: Вопросы народного многоголосия.- Боржоми, 1986.
422. Мазель Л.А. Проблема классической гармонии. - М., 1972.
423. Малсурадзе Н.М. Музыкальная культура горцев Восточной Грузии (хевсуры). - Известия АН СССР, 1966, № 4.
424. Малсурадзе Н.М. К вопросу происхождения и датирования грузинского многоголосия. - Матер.XIV конф.коорд.совета по фольклору АН СССР (на груз.яз.). - Тб., 1975.
425. Малсурадзе Н.М. К вопросу происхождения четырехголосия в



грузинских (аджарских) народных песнях. - Известия АН ГССР, 102, № 2, 1982.

426. Маисурадзе Н.М. Проблемы генезиса, становления и развития грузинской народной музыки. Диссертация. - Тб., 1983.
427. Мамаладзе Т.Н. Трудовые песни в Кахетии. - Тбилиси, 1965.
428. Мамисашвили Н.Л. О музыкальной системе трехфазной композиции. - Тбилиси, 1978.
429. Мамисашвили Н.Л. "Местварули" и "Тутнури" Н.Сулжанишвили. - Х. Сабч.хел., 1975; № 5, 1976, № 6.
430. Мамонова Н.Н. Антропологический тип древнего населения Западной Монголии по данным палеоантропологии. - В кн.: Исследования по палеоантропологии и краниологии СССР, Сб. Музея антропологии и этнографии АН СССР, т. XXXVI. - Л, 1980.
431. Мамулов П.Б. Осетинская народная музыка. - Изв. Осетинского научно-иссл. ин-та краеведения, вып. I. - Владикавказ, 1925.
432. Марк К.Ю. Этническая антропология мордвы. - М., 1960 (Тр. Ин-та этнографии АН СССР, Нов. серия, т. XIII).
433. Марр Н.Я. Племенной состав населения Кавказа. - Тр. комиссии по изучению племенного состава, вып. I4, II г., 1920.
434. Марр Н.Я. Балкаро-сванское скрещение. - Доклады АН СССР, 1929.
435. Маслов В.Т., Чернов Б.П. Тайна "сол. лого дуэта". - Э. Сов. этногр., 1980, № I.
436. Мацневский И.В. О путях формирования инструментального многоголосия у восточных славян и балтов. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
437. Мацневский И.В. К проблеме формирования инструментального многоголосия. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. -

Тб. (в печати).

438. Мачавариани М. Родные напевы (сборник). - Тб., 1878.
439. Меклер Г.К. Хоккайдо. - М., 1986.
440. Меликишвили Г.А. К истории древней Грузии. - Тбилиси, 1959.
441. Мельгунов Ю.Н. Русские народные песни, непосредственно с голоса народа записанные. - М., 1879.
442. Методы изучения фольклора. Сборник научных трудов. - Л., 1983.
443. Миклашевская Н.Н. Антропологический состав населения Дагестана в аваро-хазарское время. - Вопросы антропологии, вып. 5, 1960.
444. Минцадзе А.А., Мосидзе В.М., Какубери Т.Д. О музыкальной способности правого полушария. - Известия АН ГССР, 1975, № 6.
445. Можейко З.Я. Календарные песни белорусского Полесья. - М., 1983.
446. Можейко З.Я. Традиция многоголосного пения в Белорусском Полесье. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржом, 1986.
447. Мосидзе В.М. Материалы о парной и раздельной деятельности больших полушарий головного мозга. - Тбилиси, 1964.
448. Мосидзе В.М., Ридинашвили Р.С., Тотиадзе Н.К., Кеваншвили З.Ш., Ақобардია К.К. Расщепленный мозг. - Тбилиси, 1972.
449. Мосидзе В.М., Эзрохи В.Л. Взаимоотношения полушарий мозга. - Тбилиси, 1986.
450. Моора Х.А., Моора А.Х. К вопросу об историко-культурных подобластях и районах Прибалтики. - Сов. этнография, 1960, № 3.
451. Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. Сбор-

ник статей посвящен 80-летию академика Пауля Аристе. -
Таллин, 1986.

452. Музыкальная культура автономных республик РСФСР. - М.,
1957.
453. Музыкальные культуры народов: традиции и современность. -
УП международный музыкальный конгресс ГМС. - М., 1973.
454. Музыкальный фольклор адыгов. - Материалы научно-практичес-
кой конференции (ноябрь, 1986г.). - Майкоп, 1988.
455. Мурзина Е.И. Виды украинского народного многоголосия. - В
сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржом, 1986.
456. Мурзина Е.И. Многоголосие как динамическое явление народ-
нопесенной культуры Украины. - В сб., Вопросы народного
многоголосия. - Тб. (в печати).
457. Мшвельдзе А. Грузинская городская песня. - Тб., 1970.
458. Накашидзе К.Н. Музыкальная культура горцев Западной Грузии
(по музыкально-этнографическим материалам Рачи). - Авторе-
ферат. - Тбилиси, 1987.
459. Народная песня. Проблемы изучения. - Сборник научных трудов
ЛГИТМаКа. - Л., 1983.
460. Народные песни Вологодской области. - Сост. А. Мехнецов. -
М., 1981.
461. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Тт. I-III.
- М., 1981-1986.
462. Натяшвили А.Н., Абдушелишвили М.Г. Основные итоги антропо-
логических экспедиций 1950, 1951 и 1952 гг. Ин-та экспери-
ментальной морфологии Академии наук СССР. - В сб. тез.:
Выездная научная сессия Ин-та эксперим. морфологии в г. Бату-
ми в 1954 г. - Тбилиси, 1954.
463. Натяшвили А.Н., Абдушелишвили М.Г. Материалы к антропологии



- грузинского народа. - Тр.Ин-та эксперим.морфологии АН СССР, т.У. - Тбилиси, 1955.
464. Нгуен Ван Нам. Существенные черты традиционной музыки Вьетнама. - Автореферат. - Л., 1981.
465. Нгуен Ван Нам. К вопросу о типах многоголосия в традиционной музыке Вьетнама. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1988.
466. Нейропсихологический анализ межполушарной асимметрии мозга. - М., 1986.
467. Нестурх М.Ф. Человеческие расы. - М., 1954.
468. Нестурх М.Ф. Происхождение человека. - М., 1970.
469. Никитенко О.Е. К построению модели многоголосия в музыкальной культуре монодического типа. - В сб.тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
470. Никитенко О.Е. Тон и свара: представление о звуке в слуховом опыте культурн. - В сб.: Вопросы народного многоголосия, Тб.(в печати).
471. Николадзе К.Р. Об одном своеобразии двойных духовых музыкальных инструментов. - Матер. XXV науч.конф.коорд.совета по фольклору при АН СССР. - Тб., 1986.
472. Николадзе К.Р. Двойные духовые инструменты и проблема вокального многоголосия. - В сб.тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986а.
473. Няорадзе Г.К. Палеолит Грузии. - Тр.II Международной конф. ассоциации по изучению четвертичного периода Европы, вып. У. - М.-Л., 1934.
474. Образцы народного многоголосия. Сост. и ред. И.И.Землювский. - М., 1972.
475. Складников А.П. К вопросу о древнейшем населении Японских

- островов и его культуре. - *Х. Сов.этнография*, 1946, № 4.
476. Орджоникидзе Г.Ш. К вопросу о специфике музыкального мышления. - В сб.: *Вопросы музыковедения*, т.3. - М., 1960.
477. Орджоникидзе Г.Ш. О динамике национального стиля. - В сб.: *Музыкальные культуры народов. Традиции и современность*. - М., 1973.
478. Орджоникидзе Г.Ш. Пути и перспективы. Некоторые вопросы развития современной грузинской музыки (на груз.яз.). - *Сабчота хеловнеба*, 1978, №9, 10.
479. Орлов В.М. Крестьянские песни, записанные (многоголосные) в Тамбовской губернии. - СПб, 1890.
480. Оситашвили М.Т. Грузинская система восьмигласия. - В сб.: *Вопросы народного многоголосия* - Тб., 1985.
481. Палиашвили З.П. Грузинские народные песни (сборник). - Тб., 1909.
482. Палиашвили З.П. Абесалом и Этера. Клавир. - Тб., 1954.
483. Пальчиков Н.В. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губернии. - СПб, 1888.
484. Памяти Сергея Ивановича Танеева. - М.-Л., 1947.
485. Памятники мордовского народного музыкального искусства. - Т.1. Сост. Н.И.Бояркин. Ред. Е.В.Гиппиус. - Саранск, 1981.
486. Памятники мордовского народного музыкального искусства. - Т.П. Сост. Н.И.Бояркин. Ред. Е.В.Гиппиус. - Саранск, 1984.
487. Панов Э.Н. Знаки, символы, языки. - М., 1983.
488. Пашина О.А. Календарные песни весенне-летнего цикла юго-восточной Белоруссия. - В кн.: *Славянский и Балканский фольклор*. - М., 1986.
489. Першиц А.И., Монгайт А.Л., Алексеев В.П. История первоисточного общества, 2-е изд. - М., 1974.

490. Песни низоних чувашей. Книга первая. - Чебоксары, 1981.
491. Песни низоних чувашей. Книга вторая. - Чебоксары, 1982.
492. Петрица И. Рассмотрение платоновской философии и Прокля Дядоха. - Тб., 1937.
493. Петров С. Музыкальная культура Банатских болгар. - Тезиси УИ Междунар. конгресса антропол. и этнограф. наук. - М., 1964.
494. Петрович Р. Двухголосие в музыкальной традиции Сербии. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
495. Пинчуков Е.А. Гармонические и ладотональные своеобразия фламенко. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
496. Пирхалава Н.К. Грузинское трехголосие и музыкально-эстетическое мышление Исанна Петрица. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
497. Плотник М.И. Дагестанская народная музыка. - Махачкала, 1948.
498. Попов М. Антропология на българския народ, т. I. Визически облик на българите. - София, 1959.
499. Попова Т.В. Основы русской народной музыки. - М., 1977.
500. Поршнев Б.Ф. О начале человеческой истории. - М., 1974.
501. Поталов Л.Л. Происхождение и формирование хакасской народности. - Абакан, 1957.
502. Проблемы генезиса и специфики ранних форм музыкальной культуры. Сб. матер. науч. конф. - Дилижан, 1986.
503. Проблемы лада. Сборник статей. - М., 1972.
504. Путилов Е.Н. Песни южных морей. - М., 1978.
505. Равина М. Народная полифония в Израиле. Тезиси УИ Междунар. конгресса антропол. и этногр. наук. - М., 1964.



506. Рахаев А.И. Балхаро-карачаевский песенный эпос и его значение в музыкальной культуре народа. - Автореферат. - Л., 1982.
507. Рахаев А.И. Проблема хорового сопровождения "эзлу" в народном мелосе Балкарии. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
508. Рахаев А.И. К вопросу изучения записей народных песен в статье "О музыке горских татар" С.И.Танеева. - В сб.: Актуальные вопросы кабардино-балкарской фольклористики и литературоведения. - Нальчик, 1986а.
509. Рахаев А.И., Малкондуев Х.Х. Антология народной музыки балкарцев и карачаевцев, Нартский эпос. - М., Советский композитор (в печати).
510. Рачнайте Д.Б. Формы литовского народного линейного многоголосия. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
511. Речманский Н. Музыкальная культура Чечено-Ингушской АССР. - М., 1965.
512. Рихтман Ц. Народная полифония. - Ж. СМ, 1966, № 3.
513. Рихтман-Шотрич Д. Полифоническое пение в фольклорной музыкальной традиции Боснии и Герцеговины. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
514. Рихтман-Шотрич Д. Полифонические формы в Боснии и Герцеговине. - В сб.: Вопросы народного многоголосия (в печати).
515. Робакидзе А.И., Харадзе Р.Л. К вопросу о сванско-балкарских этнокультурных взаимоотношениях. - В сб.: О происхождении балкарцев и карачаевцев. - Нальчик, 1960.
516. Рогинский Я.Я. Проблема происхождения монгольского расового типа. - Антроп. журнал, 1937, № 2.

517. Рогинский Я.Я. К вопросу о древности человека современного типа (место сванского черепа в системе гоминид). - Сов.этнография, 1947, № 3.
518. Рогинский Я.Я. К вопросу о возрастных изменениях расовых признаков у человека (в утробном периоде и в детстве). - Антропологический сборник II. - М., 1960.
519. Рогинский Я.Я. Проблемы антропогенеза. 2-е изд., М., 1977.
520. Розеншильд К.К. История зарубежной музыки. - М., 1969.
521. Росебашвили К.А. Вопрос о грузинском "тудаствари" (воин-ка). - В сб. тез. республ. конф. аспирантов. - Тбилиси, 1960.
522. Росебашвили К.А. Мегрельская ларчеми (многоствольная флейта) (на груз. яз.). - Сабч.хел., 1960а, № 7.
523. Росебашвили К.А. Грузинское песнопение (гурийский лад). - Сборник, Тбилиси, 1968.
524. Росебашвили К.А. О вопросе песнопения в Грузии (на груз. яз.). - В сб. трудов Тбилисской консерватории, вып. I, 1973.
525. Росебашвили К.А. Грузинское песнопение (имеретинский лад). - Сборник, Тбилиси, 1976.
526. Росебашвили К.А. Грузинские народные песни. - Сборник, Тбилиси, 1983.
527. Рубцов Ф.А. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. - Л., 1962.
528. Рудиченко Т.С. Роль традиционного тембра в сохранении многоголосной певческой культуры на Дону. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
529. Руднева А.В., Шуров В.М., Пушкина С.И. Русские народные песни в многомикрофонной записи. - М., 1979.
530. Руднева А.В. Народные песни. - М.-Л., 1950.
531. Русские народные песни. - М.-Л., 1950.



532. Русские народные песни, записанные М.Е.Пятницким. - М., 1964.
533. Русские народные песни Красноярского края. Ред. С.В.Аксик. - М., 1959.
534. Сарв В. Основные формы многоголосия в сетусской народной песне. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржом, 1986.
535. Сарв В. Основные формы многоголосия в сетусской народной песне. - В сб.: Вопросы народного многоголосия - Тб. (в печати).
536. Саливон И.И., Тетако Л.И., Микулич А.И. Очерки по антропологии Белоруссии. - Минск, 1976.
537. Сванские, рачинские, лачумские народные песни. - Тб., 1972.
538. Свитова К.М. Народные песни Брянской области. - М., 1966.
539. Сергеева Э.Г. Вопросы заселения Америки и трансокеанских контактов в трудах Хуана Комаса. - 3 сб.: Пути развития зарубежной этнологии. - М., 1983.
540. Сорокин В.С. О локальных различиях в культуре нижнего палеолита. - Сов.этногр., 1953, № 3.
541. Спицын Э.А. К проблеме происхождения и дифференциации человеческих рас в пространстве. - Вопр.антропологии, вып.54, 1977.
542. Серов А.Н. Русская народная песня как предмет науки. - М., 1952 (написано в 1869-71 гг.).
543. Скребков С.С. Русская хоровая музыка ХУП - начала ХУП века. - М., 1969.
544. Славинас Э. Сутартинес. - Д., 1972.
545. Современное лесенное искусство морды. Сборник науч.статей.

- Саранск, 1984.

546. Софер Ц. Работа и труд в еврейской народной песне. - Тезисы VII междунар. конгресса антропол. и этнограф. наук. - М., 1964.
547. Стешенко-Кудина В.К. Древнейшие инструментальные основы грузинской народной музыки. I. Флейта Пана. - Тб., 1936.
548. Стоян Э.В. Музыкально-фольклорные диалекты в България. - София, 1981.
549. Тавлай Г.В. Белорусское купалье. - Минск, 1986.
550. Тампере Х. Эстонская народная песня. - Л., 1983.
551. Танеев С.И. О музыке горских татар. - Вестник Европы. Кн. I. - СПб, 1886.
552. Тегакo Л.И., Микулч А.И., Саливон И.И. Антропология Белорусского Полесья (демография, этническая история и генетика). - Минск, 1978.
553. Телик-Тал. Палеолитический человек. - М., 1949.
554. Тодоров Т. Проблема многоголосия в болгарских музыкально-фольклорных исследованиях. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосья. - Бирмои, 1986.
555. Токарев С.А. К постановке проблем этногенеза. - Сов. этнография, 1949, № 3.
556. Толстов С.П. К вопросу о периодизации истории первобытного общества. - Сов. этногр., 1946, № I.
557. Травина И.К. Коми-пермяцкие народные песни и наигрыши. - М., 1973.
558. Трофимова Т.А. К айнской проблеме. - Антроп. журнал, 1932, № 2.
559. Туманишвили К.Д. К вопросу о классификации музыкальных форм народных песен Восточной Грузии (на груз. яз.). - В



- об.трудов Тбилисской консерватории, вып. I, 1973.
560. Туманишвили К.Д. Некоторые особенности музыкальных форм в трехголосных песнях полифоническо-гармонического склада Восточной Грузии (на груз.яз.). - В об.материалов научной сессии, посвященной вопросам грузинской музыки. - Тбилиси, 1974.
561. Туманишвили К.Д. Некоторые особенности музыкальных форм в трехголосных песнях аккордового склада Восточной Грузии (на груз.яз.). - В об.трудов Тбилисской консерватории, вып. УШ, 1980.
562. Туманишвили К.Д. Некоторые особенности музыкальных форм в трудовой песне Восточной Грузии (на груз.яз.). - В об.трудов Тбилисской консерватории, вып. X, Тбилиси, 1982.
563. Туманишвили К.Д. Некоторые особенности музыкальных форм в песнях гомофонно-гармонического склада Восточной Грузии (на груз.яз.). - В об.: Вопросы теории музыки. - Тбилиси, 1982а.
564. Туманишвили К.Д. Об особенностях вариантного развития в трехголосных песнях Восточной Грузии (на груз.яз.). - В об.трудов Тбл.консерватории, вып. X, 1983.
565. Тураев Б.А. История Древнего Востока. Т. I-2. П изд. - М., 1936.
566. Тынурист И. Сетусская парная флейта. - В кн.: Финно-угорский музыкальный фольклор и взаимосвязи с соседними культурами. - Таллин, 1980.
567. Тейлор Э. Первоисточная культура. - М., 1939.
568. Тюлин Ю.Н. Учение о гармонии. - М., 1966.
569. Тюлин Ю.Н. О зародении и развитии гармония в народной музыке. - В кн.: Вопросы теории музыки. - М., 1970.

570. Талли Е.Н. Натуральные и альтерированные лады. - М., 1971.
571. У Ду-Кан, Чебоксарев Н.Н. О непрерывности развития физического типа, хозяйственной деятельности и культуры людей древнего каменного века на территории Китая. - Сов.этногр., 1959.
572. Українські народні пісні. Книга перша. - Київ, 1954.
573. Урицкая Б. О некоторых чертах мордовской многоголосной песни. - В сб.: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. - М., 1973.
574. Урусов И.М. Народная музыка Карачая. - Черкесск, 1982.
575. Урисон М.И. Начальные этапы становления человека (древнейшие и древние люди). - В кн.: У истоков человечества. - М., 1964.
576. Урисон М.И. Неужели человеку 3 миллиона лет? - Природа, 1974, № 6.
577. Успенский С.И. О некоторых биологических предпосылках очеловечения обезьяны. - В кн.: У истоков человечества. - М., 1964.
578. Фант Г. Акустическая теория речеобразования. - М., 1964.
579. Федько В.Ф. Реализация идеи "многоголосности" в вокальных ансамблях русско-белорусского пограничья (о технике "расчленинного унисона"). - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
580. Фирсов Л.А., Плотников В.Е. Голосовое поведение антрополов. - М., 1981.
581. Халжиманов Ф.В. Народный музыкальный инструмент тротэляк (треструнный) в Македонии. - Тезисы УП международного конгресса антропол. и этнограф. наук. - М., 1964.
582. Халтаева М. Некоторые аспекты зарождения многоголосия в



- музыке (на материале фольклора). - В сб. тез.: Традиция и новаторство в музыке. - Алма-Ата, 1980.
583. Хандакаев Х.М., Плотник М.И. Дагестанская народная песня. - М., 1948.
584. Харлап М.Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. - В сб.: Ранние формы искусства. - М., 1972.
585. Харьков В.И. Русские народные песни Смоленской области. - М., 1956.
586. Хаханов Д.С. Осетянские народные песни. Автореферат. - Ереван, 1972.
587. Хашба М.И.. Трудовые и обрядовые песни абхазцев. - Сухуми, 1977.
588. Хенердал Т. Приключения одной теории. - Л., 1969.
589. Хенердал Т. Древний человек и океан. - М., 1982.
590. Хить Г.Л. Дерматоглифика тюркоязычных народов Кавказа в связи с проблемами их происхождения. - В сб. тез.: Всесоюзная научная сессия, посвященная итогам полевых археологических и этнографических исследований 1970 г. - Тбилиси, 1971.
591. Хить Г.Л. Дерматоглифика народов СССР. - М., 1983.
592. Хить Г.Л., Кейта Б. Дерматоглифическая дивергенция основных расовых ветвей человечества. - Расы и народы. Ежегодник, т. IIО. - М., 1981.
593. Ходоржовская Е.С. Народная музыкальная терминология и вопросы анализа народного многоголосия. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1988.
594. Ходжайов Т.К. Динамика ареалов антропологических типов на территории Средней Азии (неолит - начало XX в.). - И. Сов.

этн., 1985, № 3.

595. Холопов Ю.Н. Очерки о современной гармонии. - М., 1973.
596. Хуровиали Т.Г. Грузинско-армянские музыкальные связи. - Е.Сабч.хел., 1962, № 8.
597. Хуровиали Т.Г. Музыкальные связи народов Закавказья. - Е. Сабч.хел., 1973, № 8.
598. Цицикян А. Звуки из безмолвия. - Т. Муз.жизнь, 1986, № 4.
599. Цицишвили Н.Г. Грузино-болгарские музыкальные параллели (на груз.яз.). - Матер. XXV науч.конф.коорд.совета по фольклору при АН СССР. - Тб., 1986.
600. Цицишвили Н.Г. Несколько музыкальных и этнографических параллелей между кавказским (грузинским) и балканским (болгарским) фольклорными традициями (на груз.яз.). - Матер. XXVI науч.конф.коорд.совета по фольклору при АН СССР. - Тб., 1987.
601. Цицишвили Н.Г. Грузино-болгарские музыкальные параллели в свете данных о генетическом родстве кавказских и балканских народов (на груз.яз.). - Матер.науч.сессии МО Грузии, посв. 150-летию со дня рожд. И.Чавчавадзе. - Тб., 1987а.
602. Цицишвили Н.Г. Грузино-югославские музыкально-этногенетические параллели (на груз.яз.). - Матер. XXVII науч.конф.коорд.совета по фольклору при АН СССР. - Тб., 1988.
603. Цицишвили Н.Г. Каданси: некоторые вопросы взаимоотношения многоголосия и одноголосия. - Матер. XXVIII конф.коорд.совета по фольклору АН СССР (на груз.яз.). - Тб., 1989.
604. Цурцумия Р.И. Некоторые вопросы отношения к фольклору классиков грузинской музыки (на груз.яз.). - В сб.трудов Тбил. консерватории, вып.10, 1982.
605. Чабоксарев Н.Н. Из истории светлых расовых типов Евразии. -

Антроп. журнал, 1936а, № 2.

606. Чебоксарев Н.Н. Этногенез коми по данным антропологии. - Сов. этногр., 1946, № 2.
607. Чебоксарев Н.Н. Основные принципы антропологических классификаций. - В кн.: Происхождение человека и древнее расселение человечества. - М., 1951 (Тр. Ин-та этнографии АН СССР, Нов. серия, т. XVI).
608. Чебоксарев Н.Н. Новые данные по этнической антропологии Советской Прибалтики. - В кн.: Матер. Балтийской этнографо-антропологической экспедиции (1952 г.). - М., 1954 (Тр. Ин-та этнографии АН СССР, Нов. серия, т. XXII).
609. Чебоксарев Н.Н., Чебоксарев И.А. Народы, расы, культуры. - М., 1971.
610. Чекановская А. Музыкальная этнография (методология и методика). - М., 1983.
611. Чекановская-Куклинская А. Диатонические мелодии узкого диапазона в славянских странах. - Тезисы VII междунар. конгресса антропол. и этнограф. наук. - М., 1964.
612. Червоная калинонька (Українські народні пісні). - Київ, 1988.
613. Чернов Б.П. Физиологические основы горлового пения туванцев и хакасов. - В кн.: Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири (тезисы). - М., 1979.
614. Чернов Б.П. Горловое пение - древнейший памятник певческого творчества тюрков Сибири. - В сб.: Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. - Ташкент, 1983.
615. Чиджавадзе О.Л. Некоторые вопросы грузинского многоголосия (на груз. яз.). - Э. Сабч. хел., 1955, № 2.

616. Чиджавадзе О.Л. Об одной заметке Микаэла Модрекали. - Известия АН ГССР, 1957, № 5-6.
617. Чиджавадзе О.Л. Грузинский эпос об Амране. - Сов.муз., 1959, № 5.
618. Чиджавадзе О.Л. Городская песня и грузинские романсики (на груз.яз.). - Ж. Сабч.хел., 1961, № 9.
619. Чиджавадзе О.Л. Грузинские народные песни (кахетинские). - Сборник, т. I. - Тбилиси, 1962.
620. Чиджавадзе О.Л. Грузинские народные песни (кахетинские). - Сборник, т. II. - Тбилиси, 1969.
621. Чиджавадзе О.Л. Грузинские народные песни (мегрельские). - Сборник, т. I. - Тбилиси, 1974.
622. Чиджавадзе О.Л. К вопросу методики обучения грузинскому церковному пению в древней Грузии. - В сб. тез. научн. конф. кафедры истории музыки Тбилисской консерватории, посвященной 60-летию Советской Грузии. - Тбилиси, 1981.
623. Чиджавадзе О.Л. Первые русские собиратели и исследователи грузинских народных песен. - В кн.: Пути интернационализации музыкальной культуры (руско-грузинские музыкальные связи). - Тбилиси, 1984.
624. Чиджавадзе О.Л. Грузинское народное многоголосие и европейская средневековая полифония. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
625. Чиджавадзе О.Л., Цагарейшвили В.З. Грузинские народные песни. - Сборник. - М., 1964.
626. Чисталев П.И. Коми народная музыка. - В кн.: Музыкальное наследие финно-угорских народов. - М., 1977.
627. Чохонелидзе Е.Д. Имеретинско-гурийская ветвь грузинского песнопения (на груз.яз.). - В сб. тез. научн. сессия МХО

Грузинской ССР. - Тбилиси, 1967.

628. Чохонелидзе Е.Д. Некоторые вопросы гармонии западногрузинских народных песен и песнопений (на груз.яз.). - В сб. тезисов научн.сессии МХО Грузинской ССР. - Тбилиси, 1971.
629. Чохонелидзе Е.Д. Зарождение и формирование ладовых основ грузинской народной музыки (на груз.яз.). - В сб. тезисов научн.сессии кафедры народного музыкального творчества Тбилисской госконсерватории. - Тбилиси, 1971.
630. Чохонелидзе Е.Д. Интернациональное и национальное в грузинской народной песне. - В сб. трудов объединенной Всесоюзной научной конференции АН СССР, АН Груз.ССР, Ин-та мировой литературы им. А.М.Горького и Ин-та грузинской литературы им. Ш.Густанели. - Тбилиси, 1972.
631. Чохонелидзе Е.Д. Некоторые особенности ладовых систем в кадансовых оборотах в грузинской народной музыке (на груз.яз.). - В сб. тез. научн.сессии Тбилисской госконсерватории. - Тбилиси, 1972а.
632. Чохонелидзе Е.Д. Вопросы аккордики грузинского народного многоголосия. - В сб. трудов Всесоюзной научной сессии АН СССР и АН Груз.ССР, - Тбилиси, 1972б.
633. Чохонелидзе Е.Д. Классификация диатонических ладов грузинской народной музыки (на груз.яз.). - В сб. трудов Тбилисской госконсерватории. - Тбилиси, 1973.
634. Чохонелидзе Е.Д. К вопросу об аккордике в грузинской народной музыке. - В сб. тез. коорд. Совета по фольклору при АН СССР. - Тбилиси, 1981.
635. Чохонелидзе Е.Д. Интервал кварты и его роль в кадансах. - В сб. тез. объединенной научн.сессии МХО СССР и кафедры фольклора Тбилисской консерватории. - Тбилиси, 1981а.

636. Чохонелидзе Е.Д. О самобытной природе грузинского многоголосия. - В сб. тез. коорд. совета по фольклору при АН СССР. Тбилиси, 1982.
637. Чохонелидзе Е.Д. Проблема зарождения и формирования лада в грузинской народной музыке. - В сб. трудов Тбилисской консерватории, вып. X. - Тбилиси, 1983.
638. Чохонелидзе Е.Д. О некоторых проблемах грузинской народной многоголосной музыки. - В сб. тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржоми, 1986.
639. Чхиквадзе Г.З. Древнейшая музыкальная культура грузинского народа (на груз. яз.). - Тбилиси, 1948.
640. Чхиквадзе Г.З. Грузинская народная хоровая культура (на груз. яз.). - Э. Сабч. хел., 1953, № 3.
641. Чхиквадзе Г.З. Музыкальный инструмент эбани и его сущность (на груз. яз.). - В сб. Материалы по этнографии Грузии, т. УП. - Тбилиси, 1955.
642. Чхиквадзе Г.З. Грузинские песни. - Сборник. - Тб., 1956.
643. Чхиквадзе Г.З. Древнегрузинская музыкальная культура. - В кн.: Грузинская музыкальная культура. - М., 1957.
644. Чхиквадзе Г.З. Грузинское народное хоровое искусство и его современное состояние. - В сб.: Матер. по этнографии Грузии, т. XI. - Тбилиси, 1960.
645. Чхиквадзе Г.З. Современный музыкальный фольклор (на груз. яз.). - Тбилиси, 1960а.
646. Чхиквадзе Г.З. Грузинская народная песня. I. Сборник со вступ. статьей. - Тбилиси, 1960б (работа подготовлена в 1947 году).
647. Чхиквадзе Г.З. Об особенностях четырехголосия аджарских трудовых (артельных) песен (на груз. яз.). - Газ. Литерату-



- рули Ачара. - Батуми, 1960в, № I.
648. Шафрановская Т.К., Комиссаров Е.Н. Аины на страницах дневника Е.Е.Левенштерна. - Сов.этн., 1985, № I.
649. 60 грузинских народных песен в исполнении ансамбля "Рустави". - Тб., 1978.
650. Шилакадзе М.И. Грузинские народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка (на груз.яз.). - Тб., 1969.
651. Шинкаренко В.С., Наумкин В.В., Хить Г.Л., Зубов А.А. Антропологические исследования на о.Сокотра. - В. Сов.этн., 1984, № 4.
652. Штернберг Л.Я. Афинская проблема. - В кн.: Сб.Музея антропологии и этнографии АН СССР, т.УШ. - Л., 1929.
653. Щуров В.М. Особенности многоголосной фактуры песен Евангелии России. - В кн.: Из истории русской и советской музыки. - М., 1971.
654. Щуров В.М. Основные типы русского народного многоголосия. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб., 1985.
655. Эвальд Э.В. Социальное переосмысление знаменитых песен белорусского Полесья. - Сов.этн., 1934, № 5.
656. Эльшек О. Народное многоголосие в европейских музыкальных культурах. - В сб.тез.: Вопросы народного многоголосия. - Боржом, 1986.
657. Эльшек О. Народное многоголосное пение в европейских музыкальных культурах. - В сб.: Вопросы народного многоголосия. - Тб. (в печати).
658. Эркомашвили А.Д. Сборник гурийских песен. - М., 1973.
659. Эркомашвили А.Д. По следам старых гурийских певцов. - К. Сабч.хел., 1972а, № 12.
660. Эркомашвили А.Д. Дедушка (воспоминания об известном на-



родном певце Артеме Эркомадзе) (на груз.яз.). - Тбилиси, 1980.

661. Этническая одонтология СССР. - М., 1979.
662. Этнографические параллели (материалы УИ Республиканской сессии этнографов Грузии). - Тбилиси, 1987.
663. Якимов В.П. Проблема соотношения ископаемых людей современного и неандертальского типов. - Сов.этнография, 1954, № 3.
664. Якимов В.П. О древней "монголоидности" в Европе. - Кр.сообщ.Ин-та этнографии АН СССР, вып.ХХУП, 1957.
665. Якубов М. Болгария - Дагестан. - В кн.: СССР - Болгария. Диалоги о музыке. - М., 1972.
666. Янов-Лновская Н. У истоков многоголосия в узбекской музыке. - В кн.: Музыка народов Азии и Африки, вып.4. - М., 1984.
667. Ярхо А.И. О некоторых вопросах расового анализа. - Антроп. журнал, 1934, № 3.
668. Ярхо А.И. Алтае-саянские турки (антропологический очерк). - Абакан, 1947.
669. Adler G. Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit. Studie zur Geschichte der Harmonie. - Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, II, 1886.
670. Adler G. Über Heterophonie. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, XV, 1909.
671. Andersen J.C. Maori Music with its Polynesian Background. - New Plymouth, 1934.
672. Abel W. Die Notation der polyphonen Musik. 2.Aufl. - Lpz., 1970.
673. Archer W.K. The Musical Bride: Some Applications of Evolution, Culture and Tradition. - In: The Preservation of

Traditional Forms. -- Tehran, 1961.

674. Bessler H. Die Musik des Mittelalters und der Renaissance.
- Potsdam, 2 Aufl., 1937.
675. Bessler H. Bourdon und Fauxbourdon. - Lpz., 1950.
676. Bessler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik. - In:
"Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft. - 1956, N 1.
677. Bezic J. Odnosi starije i novje vokalne narodne muzika na
zadarska području. - Godisnjak Instituta za narodny umjet-
nostu. - Zagreb, 1966, N 4.
678. Boiko M. Sutartinu Pedas Latvija. - Latviešu Muzika.87. -
Riga, 1987.
679. Borrel E. La question de la polyphonie en Orient. - In:
"Tribune de St.", XXII, 1921.
680. Bose F. Die Musik der aussereuropäischen Völker. - "Das
Atlantisbuch der Musik". Zürich und Berlin, 1937. - 7 Aus-
gabe: Zürich, 1950.
681. Brandel R. The Music in Central Africa. - The Hague, 1961.
682. Brailoiu C. A propos du jodel. - "Kongressberichte", 29
Juni - 3 Juli 1949. - Basel, 1949.
683. Brailoiu C. The World Collection of Recorded Folk Music,
edited by Constantin Brailoiu (1951-58). - Genève, 1984.
684. Brambats K. Vilcēju vairakbalsība latviešu tautasdziesmās
un tās iespējams vecums. - Cēla Zīmes. - London, 1973
(N 53), 1974 (N 54).
685. Bukofzer M. Popular Polyphony in the Middle Ages. - In
MQ. - 1940, v.26.
686. Burrows E.G. Native Music of the Tuamotus. - Honolulu,
1933.
687. Burrows E.G. Polynesian Part-singing. - In: 2 schr. für

- vergleichende Musikwissenschaft. - 1934, N 2.
686. Campbell R. Ethnomusicologia de la Isla de Pascua. -
Santiago de Chile, 1971.
689. Carlson P.L. Culture of the Br.Col.Coast Indians. - In:
Centennial Workshop of Ethnomusicology. - Vancouver,
1975.
690. Carpitella D. Musica e Tradizione Orale. - Palermo, 1973.
691. Černý M.K. "Hymnus" z ugaritu. - Opus Musicum, 1986, N 1.
692. Chkhikvadze G. Main Types of Georgian Polyphonic Singing.
- Moscow, 1964.
693. Chominski J. Historia harmonii i kontrapunctu, t.I. -
krakov, 1958.
694. Collaer P. Notes concernat certains chants Espagnols,
Hongrois, Bulgares et Georgians. - "Annuario Musical."
- Barcelona, 1954, N IX.
695. Collaer P. Similitudes entre des chants espagnols, hong-
rois, bulgares et georgiens. (Addendum). - "Annuario Musi-
cal." 1955, N X.
696. Collaer P. Polyphonies de tradition populaire en Europe
Mediterraniene. - in AMI. - 1960, v.32.
697. Crocker R. Discant, Counterpoint and Harmony. - IAMS, IV,
1962.
698. Daju M. Këngë popullore. - Tiranë, 1964.
699. Dancert W. Das Europäische Volkslied. - Berlin, 1939.
700. Danielou A. Establishment of the Distinction between the
Main "Families" of Music, According to the Different Fun-
damental Systems. - In: The Preservation of Traditional
Forms. - Tehran, 1961.
701. Der Bordun in der europäischen Volksmusik. - Wien, 1981.

702. Devič D. Typen Serbischer Sackpfeifen. - Der Bordun in der europäischen Volksmusik. - Wien, 1981.
703. Dirr A. Georgische Volkslieder.- "Anthropos", 1910, N V.
704. Elschekova A. Der mehrstimmige Volksgesang in der Slowakei. - In JIFMC, 1963, v.IV.
705. Elschekova A. Vergleichende typologische Analysen der vokalen Mehrstimmigkeit in den Karpaten und auf dem Balkan. - In: "Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan. - Bratislava, 1981.
706. Elschekova A. Traditionelle afrikanische Mehrstimmigkeit Zu ihrer Typologie, Stratigraphie und historischen Erforschung. - In: Musikkulturen in Afrika. - Berlin, 1987.
707. Emsheimer E. Schallaufnahmen georgischer Mehrstimmigkeit. - "Deutsche Gesellschaft für Musikforschung". Kongressbericht. Lüneburg, 1950. - Kassel-Basel, 1951.
708. Emsheimer E. Studia ethnomusicologica eurasistica. - Stockholm, 1964.
709. Emsheimer E. Some Remarks on European Folk Music Polyphony. - In JIFMC, 1964, v.16.
710. Emsheimer E. Georgian Folk Polyphony. - In: JIFMC, 1967, v.19.
711. England N.H. The Bushmen Counterpoint. - In: JIFMC, 1967, v.18.
712. Estreicher Z. Le Rythme des peuples Bororo. - Liege, 1964.
713. Favera A. Corpus di musiche popolari siciliane, Bd.2. - Palermo, 1957.
714. Ferand E. The Hawling in Seconds of the Lombards. - In: MQ. - 1939, v.25.
715. Fetis P.J. Sur un nouveau mode de classification des races

- humaines d'après leurs systèmes musicaux. - In: *Bulletins de la Société d'Anthropologie*, vol.2. - Paris, 1867.
716. Fétis F.-J. *Historie générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*. V.I. - Paris, 1869.
717. Galpin F. *The Music of the Sumerians*. - Cambridge, 1937.
718. Gerson-Kiwi E. *Neuere Forschungen zur Musikkultur im alten Mesopotamien*. - "Zbornik radova v čast akademika Cvjetka Rihtmana". - Sarajevo, 1968.
719. Gerson-Kiwi E. *Vocal Folk-Polyphonies of the Western Orient in Jewish Tradition*. - In: *Migrations and Mutations of the Music in East and West. Selected writings*. - Telaviv, 1980.
720. Gentebraeck R. *Über die Mehrstimmigkeit im österreichischen Volksgesang*. - In *Kongress - Bericht der Beethoven-Zentenarfeier*. - Wien, 1927.
721. Gold P. *Georgian Folk Music from Turkey. Recorded and noted by Peter Gold*. - New York, 1972.
722. Gordon H.W. *Hemisphere Asymmetry and Musical Performance*. - *Science*, v.139, N 4196, 1975.
723. Graner G. *Some Song Style Clusters*. - In: *Ethnomusicology*. - 1965, N 9.
724. Graf W. *Zu den Jodlertheorien*. - In: *JIFMC*, v.XIII, 1961.
725. Halpern I. *Music of the British Columbia Northwest coast Indians*. - In: *Centennial Workshop in Ethnomusicology*. - Vancouver, 1975.
726. Hartmann H. *Die Musik der sumerischen Kultur*. - Frankfurt/M., 1960.
727. Hickmann H. *La musique polyphonique dans l'Égypte ancienne*. - In: "*Bulleten de l'Institut d'Égypte*". - 1952, N 34.



728. Hoerburger F. Haphazard Assembly as Pre-musical Form of Polyphony. - In: JIFMC, v.16, 1964.
729. Hornbostel E.M. Über Mehrstimmigkeit in der aussereuropäischen Musik. - Kongressbericht der Internationalen Musikgesellschaft. - Wien, 1910.
730. Hornbostel E.M. Die Entstehung des Jodelns. - "Kongressberichte", Basel, 1924. - Basel, 1925.
731. Hornbostel E.M. Phonographierte isländische Zwiegesänge. - In: Tonart und Ethos. - Leipzig, 1986.
732. Hornbostel E.M. Tonart und Ethos. - Leipzig, 1986.
733. Huges D.A. The Origin of Harmony. - MQ, XXIV, 1938.
734. Izikovitz K.G. Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians. - Göteborg, 1935.
735. Kačulev I. Zweistimmige Volksmusikinstrumente in Bulgarien. - Der Bordun in der europäischen Volksmusik. - Wien, 1981.
736. Katzarova-Koukoudova R. Phénomènes polyphoniques dans la musique populaire bulgare. - In: Z. Kodály: Octogenario sacrum. - Budapest, 1962.
737. Kaufman N. Part-singing in Bulgarian Folk Music. - In: JIFMC, v.XV, 1963.
738. Kauffmann H.B., Schneider M. Lieder aus den Naga-Bergen (Assam). - In: "Ethnomusicology", 1960, N 2.
739. Kelkel M. Musique polynésienne traditionnelle. - Braine-le-Compte, 1975.
740. Këngë nga Folklori i Ri. - Tiranë, 1969.
741. Kilmer A.D. The Sound from Silence (gram. deska s brošuror). - California, 1976.
742. Kilmer A.D. The Cult Song with Music from Ancient Ugarit.

Another Interpretation. - In: Revue d'Assyriologie, 68,
1974.

743. Kilmer A.D. The Discovery of an Ancient Mesopotamian Theory
of Music. - Philadelphia, 1971.
744. Kolinski M. Die Musik der Primitivstämme auf Malakka und
ihre Beziehungen zur Samoanischen Musik. - In: Anthropos,
1930, N 25.
745. Krader B. Bulgarian Folk Music Research. - Ethnomusicology,
v.XIII, N 2, 1909.
746. Kremenliev B. Mnogoglasie: A compositional Concept in Rural
Bulgaria. - In: Selected Reports in Ethnomusicology. -
1983, N 4.
747. Kunst J. Culture Relationship Between Balkans and Indone-
sia. - Amsterdam, 1954.
748. Lach R. Die Musik der turk-tatarischen, finnisch-ugrischen
und Kaukasusvölker in ihren entwicklungsgeschichtlichen und
psychologischen Bedeutung für die Entstehung der musikali-
schen Formen. - "Mitteilungen der Anthropologischen Gesell-
schaft". - Wien, 1920, v.50.
749. Lach R. Gesänge russischer Kriegsgefangener. Bd.3, Kaukasus-
völker. I Abteilung: Georgische Gesänge... v.24. - Wien,
1928. Bd.3 II Abteilung: Mingrelische, abchasische, swani-
sche und ossetische Gesänge. - v.218, Wien, 1931.
750. Lach R. Georgische Gesänge. - Anzeiger der phil.-hist.
Klasse... v.63. - Wien, 1926.
751. Lach R. Kaukasische Volksesänge. - "Forschungen und Fort-
schritte", Bd.3. - Berlin, 1927.
752. Lachmann K. Zur aussereuropäischen Mehrstimmigkeit. In:
Kongress-Bericht der Beethoven-Zentenarfeier. - W., 1927.

753. Lederer V. Über Heimat und Ursprung der Mehrstimmigen Tonkunst. - Lpz., 1906.
754. Leusi R.I. Canti Popolari Italiani. - Palermo, 1973.
755. List G. The Boundaries of Speech and Song. - In: Readings in Ethnomusicology. - N.Y. - London, 1971.
756. Livingston F. Did the Australopithecus sing? - In: Current anthropology, v.14, 1973, N 1.
757. Lomax A. Song Structure and Social Structure. - In: Readings in Ethnomusicology. - N.Y. - London, 1971.
758. Lomax A. Folk Song Style and Culture. - Washington, 1968.
759. Lomax A. Cantometric. - Washington, 1983.
760. Luchner-Löscher C. Der Jodler. - München-Salzburg, 1982.
761. Malm W.P. Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia. - New Jersey, 1967.
762. Marcu G. Cîntecale polifonica aromâne. - Revista de Folclor, III, 1958.
763. Marcu G. Folclor Muzical Aroman. - Bucuresti, 1977.
764. Marti S. Alt-Amerika. Musik der Indianer in präkolumbischer Zeit. - Musikgeschichte in Bildern. - Lpz., 1970.
765. McAllester D.P. Indian Music in the Southwest. - In: Readings in Ethnomusicology. - N.Y. - London, 1971.
766. McLean M. A Preliminary Analysis of 87 Maori Chants. - In: Ethnomusicology. - 1964, N 8.
767. Menon N. Basic Principles of Musical Expression as they Are in the Music of India. - In: The Preservation of Traditional forms. - Tehran, 1961.
768. Merriam A.P. The Anthropology of Music. II ed. - Evanstown, 1964.
769. Merriam A.P. African Music in Perspective. - N.Y. - London,



1982.

770. Messner G.F. Die Schwebungsdhiaphonie in Bistrica. - Tutzing, 1980.
771. Meyer L.B. Universalism and Relativism in the Study of Ethnic Music. - In: Readings in Ethnomusicology. - N.Y. - London, 1971.
772. Musikkulturen in Afrika. Herausgegeben von E.Stockmann. - Berlin, 1987.
773. Nadel S. Georgischer Gesänge. - Berlin, 1933.
774. Nettl B. Polyphony in North-American Indian Music. - In: MQ. - 1961, v.47.
775. Nettl B. Notes on the Concept and Classification of Polyphony. - In: Festschrift F.Blume. - Kassel, 1963.
776. Nettl B. Historical Aspects of Ethnomusicology. - In: Readings in Ethnomusicology. - N.Y. - London, 1971.
777. Nketia J.H. The Role of the Drummer in Askan Society. - In: African Music, I:I, 1954.
778. Nketia J.H. Continuity of Traditional Instruction. - In: The Preservation of Traditional Forms. - Tehran, 1961.
779. Olsen P.R. The Vocal Bourdon in the Arab Gifl. - In: Antropologiska Studier. 25-26. - Stockholm, 1978.
780. Polynesian Music. - Wellington, 1966.
78. Petrovič R. Two Styles of Vocal Music in the Zlatibor Region of West Serbia. - In JIFMC, v.XV, 1963.
782. Rashid S.A. Mesopotamien. - Musikgeschichte in Bildern 11/2.
783. Reese G. Music in the Middle Ages. - N.Y., 1940.
784. Rihtman C. Polifoni oblici narodnej musicci Bosne i Hercegovina. - Billeten Institute za proučavanje folkloru u

Sarajevo, I, 1951.

785. Rihtman C. Les formes polyphoniques dans la musique populaire de Bosnie et d'Herzégovine. - In: JIFMC, IV, 1953.
786. Rihtman C. O ilireskom porijeklu polifonih oblika narodne muzika Bosne i Hercegovina. - Rad Kongresa Polklorista Jugoslavije... - Zagreb, 1958.
787. Rihtman C. Traditionalne muzika Imljana. - Glasnik zapaljanskog muzeja u Sarajevu, Ethnologija, 1962.
788. Rihtman C. Narodna musička tradicija istočne Hercegovina. - Rad IX Kongresa Polklorista Jugoslavije. - Sarajevo, 1963.
789. Rouget G. Music of the Buschmen Compared to that of the Babinga Pygmies. - Paris and Cambridge, 1956.
790. Rycroft D. Nguni Vocal Polyphony. - In: JIFMC, v.19, 1967.
791. Sachs C. Prolégomènes à une préhistoire musicale de l'Europe. - Revue de Musicologie, XX, 1936, N 571.
792. Sachs K. Primitive and Medieval Music: a Parallel. - In: JIFMC, v.XIII, 1960.
793. Sallee P. Jodel et procédés contrapunctiques des Pygmées. - Le Courrier du CNRS. 42.
794. Sanden H. Antike Polyphonie. - Heidelberg, 1957.
795. Scheider M. Geschichte der Mehrstimmigkeit. - v.I. - Berlin, 1934 (II ed. - Tutzing, 1969).
796. Schneider M. Geschichte der Mehrstimmigkeit. - v.II. - Berlin, 1935.
797. Schneider M. Kaukasische Parallelen zur europaisch mittelalterlichen Mehrstimmigkeit. - "Acta Musicologica", 1940. N 12.
798. Schneider M. Ist die vokale Mehrstimmigkeit eine Schöpfung der Altrassen? - Acta Musicologica, v.XXIII, 1951.



799. Schneider M. Basic Principles: The Variation, Orient-Occident. - In: The Preservation of Traditional Forms. - Tehran, 1961.
800. Schneider M. Origins of Western Polyphony. - In: JMS. - N.Y., 1961a.
801. Schaeffner A. Origine des instruments de musique. - Paris, 1968.
802. Sokoli R. Polifonia jone popullore. - Buletin i Institutit te shkencavet, 3, 1959.
803. Spyridon P. Demotika tragoudia dropoleou Bozeioy Epeiroy. - Epeteris toy laographikoy archaioy, 1958.
804. Spyridon P. Chansons polyphoniques de l'Epire du Nord. - In: JIFMC, v.XVI, 1964.
805. Stanislav J. Some Remarks on the Development of Musical Creation Among African Peoples. - In: The Preservation of Traditional Forms. - Tehran, 1961.
806. Stockman D. Zur Volksmusik der südalbanischen Gamen. - In: JIFMC, 1963, v.XV.
807. Stockmann D. Zur musikalischen Struktur einiger mehrstimmigkeit Gesänge der südalbanischen Laben. - Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 11, 1965.
808. Stockmann D., Stockmann E. Die Vokale Mehrstimmigkeit in Südalbanien. - In: Ethnomusicologie III. - Liege, 1964.
809. Stockmann D., Fiedler W., Sockmann E. Albanische Volksmusik. I. Gesänge der Gamen. - Berlin, 1965.
810. Stockmann E. Kaukasische und albanische Mehrstimmigkeit. - "Kongressbericht. Gesellschaft für Musikforschung". - Hamburg, 1956.
811. Stoin V. Hypothese sur l'origine bulgare de la diaphonie. -

Sofia, 1925.

812. Stopa R. Studies on the Population and Culture of S.-W.Africa. - Warsaw, 1938.
813. Suliteanu G. A Problem of Interdisciplinary Research Regarding Musicology, Psychology and Ethnomusicology: the Formation of Musical Language. - In: Zbornik Radova v cast Akademika Cvjetka Rithmana. - Sarajevo, 1986.
814. Tampere H. Le bourdonisme et ses développements dans le chant populaire de l'Estonie du sud. - Tartu, 1938.
815. Tampere H. Mõned mõtted liivi rahvalaulust. - Soome-ugri rahvaste muusikapärandist. - Tallin, 1977.
816. Tanimoto I. Traditional Music of the Ainy. - Tokyo, 1965.
817. Tanimoto K. Music of the Ainy. - In: Centennial Workshop on Ethnomusicology. - Vancouver, 1975.
818. The Earliest Musical Notation. - Music and Letters, 52, 1971.
819. The Oxford Classical Dictionary. II ed., 1979.
820. The Preservation of Traditional Forms of the Learned Music of the Orient and the Occident. - Tehran, 1961.
821. Tobler A. Kühreichen oder Kühreigen, Jodel und Jodellied in Appenzell. - Z., 1890.
822. Traerup B. Mazedonische Bordungesänge. - In: "Der Bordun in der europäischen Volksmusik". - Wien, 1981.
823. Turnbull C.M. The Forest People. - N.Y., 1961.
824. Vasiljević M. Les bases tonales de la musique populaire Serbe. - In: JIPMC, 1952, IV.
825. Vodušek V. Michtage archaisch Funde in der Alpen. - In: JIPMC, v.XV, 1963.
826. Walter K. Der Bordun im Späten Mittelalter und in der Frü-



- hen Renaissance. - Der Bordun in der europäischen Volks-
music. - Wien, 1981.
827. Wachsman K.P. A Century of Change in the Folk Music of an
African Tribe. - In: JIPMC, v.X, 1958.
828. Wallaschek R. Primitive Music. - London, 1893.
829. Welmers Wm.E. African Language Structures. - Berkley - Los
Angeles - London, 1973.
830. Wióra W. Zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit -
Festschrift zum 80 Geburtstag von Prof.Dr.Max Schneider. -
Leipzig, 1955.
831. Wióra W. Alpenmusik. - In: MGG, t.I, 1949-51.
832. Wióra W. Die vier Weltalter der Musik. - Stuttgart, 1961.
833. Wióra W. Idee und Methode vergleichender Musikforschung. -
In: IAS. - Salzburg, 1964.
834. Wooldridge H.E. Early English Harmony. - 1907, PL.XXX.
835. Zemp H. Le jeu d'une flûte de Pan polyphonique. - Le Courri-
er du CNRS. 42.
836. Zhordania J. Gruusialaisten kansanlaulujen alkuperäisistä
polyfoniasta ja harmoniasta. - "Musikki", Helsinki, N 4,
1980.
837. Zhordania J. Georgian Folk-singing: its Sources, Emergence
and Modern Development. - In: International Social Science
Journal, v.XXXVI, N 3. - Paris, UNESCO, 1984.

S U M M A R Y



Josef Zhordania's work "Georgian Traditional Polyphony in an International Context of Polyphonic Cultures" consists of a theoretical analysis of the Georgian part-singing tradition (part I), and a hypothesis on the origin of the part-singing phenomenon, based on comparative analysis of the world polyphonic traditions and data of other historical disciplines (part II).

In part I, after a regional review of the part-singing traditions of Georgia, such problems as mood structure (non-octave constructions, hypo-scale question, vertical coordinating importance for scale structures, etc.), chords (three- and four-part chords with specific patterns including dissonant intervals), cadence peculiarities (cadence - as a conventional closing of a musical form; unstability here is an absolute category - stability - a relative category), harmonic functionality (mono-central structure of harmonic functions and their mirror interaction), modulations (complex tonal modulations, the basis of the architectonic structure of songs), modulation plane, as the "genetic code" of complex bourdon songs (the historical origin of the two best-known Georgian bourdon polyphonic songs "Chakroulo" and "Long Kakhetian Mravalzhamier" is investigated), principles of horizontal development of each voice and their vertical coordinations in the most developed West Georgian polyphonic singing traditions (horizontal development by consonants; vertical coordinations by dissonants), etc. are investigated. It is important that there are no heterophonic and unison forms of vocal performance in Georgia. It is argued that the oldest form of the Georgian part-singing tradition is supposed to be a recitative bourdon from which all the forms



of modern Georgian polyphonic singing traditions evolve.

In the beginning of part II of the work a regional review of the world polyphonic traditions is made. Afterwards the necessity of studying polyphonic frown instruments in connection with the vocal polyphonic tradition is stressed. The probability of the part-singing tradition among some old Front Asiatic peoples (Sumerians, Hattis, Hurrits) and the old Central American civilizations (especially Olmeks) is specially investigated.

After the relation between part-singing regions and data from other scientific spheres has been clarified, it turns out that there is no direct relationship with the following factors: stage (both the monophonic and polyphonic singing traditions found among the most primitive and the most developed musical cultures), geographical (both the monophonic and polyphonic singing traditions found in mountains, in the jungle, on islands, in deserts, etc.), economical type (both traditions present among agricultural and nomadic peoples, etc.), religious (both traditions present among Christians, Moslems, primitive peoples, etc.), linguistic (both traditions present among Indo-European, Finno-Ugric, Turkish and many other language families).

The main attention is devoted to the relations between polyphonic regions and anthropological evidence. The author relies mainly upon the works of Soviet anthropologists: V. Bunac, G. Debetz, I. Roginsky, A. Cheboxariov, A. Zubov, M. Abdushelishvili, and, particularly, V. Alexeev. Being supported by a great number of concrete facts the author argues that typologically similar forms of the part-singing traditions are present among peoples with ancient genetic (anthropological) relationships. Two large circles are singled out. The first circle (the old maturised Euro-

peoids - a bourdon form of part-singing; leader melodic voices are sung by soloists, the bourdon by a chorus; vertical coordination on dissonant intervals): Georgians, North and North-West Caucasians (Abkhazians, Adighis, Balkars, Karachaevis, Ossetians, Chechens, Ingushes, Avars, Kumiks, Darghins, Laks), mountain peoples of the Balkan Peninsula (Albanians, Yugoslavs, North Greeks, South-West Bulgarians), the peoples of the Alps (Italians, Austrians, Swiss, South Germans), the islands of the Mediterranean (Rhodes, Sicily, Sardinia, Corsica), Basques (partly), North-European peoples (Icelanders, Irish, Scots, English, Swedes, Norwegians, Danes), Baltic peoples (South and West Latvians, North-East Lithuanians, South Estonians), some regions of Russia, Ukraine and Byelorussia (North and South Russia, Briansk, Kursk, Smolensk, Poltava districts, especially - Polesye), some Volga Region peoples (Mordvins, Komi), North Japan Ainus. The problem of the Polynesian part-singing tradition is specially investigated. The author comes to a conclusion, that the perfectly developed part-singing tradition of the Polynesians with some of its European characteristics confirm T. Heyerdahl's theory of migration from the Mediterranean to Polynesia across Central America (the old Mediterraneans - Olmeks - Polynesians).

The second circle (Negroids: no Bourdon; parallel movement of the voices; vertical coordination of the voices is based on consonant intervals): the whole Central and South Africa, South and North-East India, Melanesia (with some Polynesian influence), Australia (partly). We also see some polyphonic elements among the Mongolian peoples of the regions where traces of old mixing with the Europeoid and Negroid races are evident (some South-East Asia regions, Indonesia, Micronesia, West Mongolia, West

Tuwa, some Altaic peoples, some Indian tribes - Californians, Pueblos, mountain Peruvians, Ecuadorians, Bolivians, etc.).

Taking into account the chronological depth of the genetic relationships among the above mentioned peoples (the Europeoids and Negroids taken separately and in combination forming the Western Racial Stock) the author investigates the problem of the origin of the polyphonic singing tradition in the light of the communicative theory in the Lower and Middle Paleolithic. According to the author's hypothesis the first (vocal) communication in the Western raceformative centre lasted much longer (till the Neanderthal) than in the Eastern raceformative centre (till the Sinanthropus). The ancestors of the Mongoloids initiated an articulated communication much earlier because of the hard climatic and geographic conditions of East Asia. In confirmation of this hypothesis the data of the paleoanthropology, paleoneurology, neurology and genetics are given. In the concluding part of the work the prospects of further systemic investigation of the part-singing phenomenon in world-wide scale are discussed, and the necessity to include the part-singing data within the scope of investigation of ethnogenesis, racegenesis, anthropogenesis, communicative system, articulated speech problems is put forward.

О Г Л А В Л Е Н И Е



ПРЕДИСЛОВИЕ	3
ЧАСТЬ I. Основные вопросы теории грузинской традиционной многоголосной музыки	10
Введение (Предварительная характеристика региональных стилей грузинского народно-песенного многоголосия).	-
Глава I. Структурные закономерности	32
Глава II. Формообразующие закономерности	73
ЧАСТЬ II. Опыт сравнительного изучения народных многоголосных культур (феномен грузинского многоголосия в международном контексте)	154
Введение	-
Глава I. Региональные стили традиционного многоголосия	162
Глава II. Исторический аспект сравнительного изучения многоголосия	238
ПОСЛЕСЛОВИЕ	295
КАРТА РАСПРЕДЕЛЕНИЯ ОЧАГОВ МНОГОГОЛОСИЯ	306
ИСТОЧНИКИ НОТНЫХ ПРИМЕРОВ	306
ЛИТЕРАТУРА	311
SUMMARY	377

Редактор издательства М. Здуашвили

Художник О. Д. Горалевич

Корректор Л. Долидзе

ИБ № 1636

Подписано в печать 26.12.89

УЗ 00065 Бумага 60 x 84 I/16

Усл. печ. л. 19,6 Уч.-над. л. 24

Тираж - 2000 Заказ - 224

Цена I руб. 70 коп.

Издательство Тбилисского университета,
380028, г. Тбилиси, пр. И. Чавчавадзе, 14.

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 380028, ი.ჭავჭავაძის ქუჩისპეტევი, 14.

Тбилисская книжная фабрика им. И. Чавчавадзе
Государственного комитета Грузинской ССР
по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли, пр. Дружбы, № 7.

საქართველოს სსრ გამომცემლობა, პოლიგრაფიისა და
წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის
თბილისის ი.ჭავჭავაძის სახ. წიგნის ფაბრიკა,
მეგობრობის გამზ. № 7.



ი. მ. ყორღანიძე

ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობა
მრავალხმიან კულტურათა საერთაშორისო კონტექსტში
(მრავალხმიანობის გენეზისის საკითხისათვის)
(რუსულ ენაზე)

თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა

თბილისი, 1989

T 8.48/9

3

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ՔԱՆՈՒՄԱՐԱՆ