

*Краснодарский государственный институт культуры  
Консерватория*



***МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛЕТОПИСЬ***

**Выпуск 10**

**Краснодар – 2020**

УДК 78(063)  
ББК 85.31ЛО  
М 89

**Редактор-составитель: Хватова С.И.**, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», заведующая кафедрой музыкального и хореографического искусства ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет», ведущий научный сотрудник Центра комплексных научных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, Член-корреспондент Российской академии естествознания, Заслуженный деятель искусств Республики Адыгея.

**Научный редактор: Луганская Г.Б.**, кандидат педагогических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела славяно-адыгских культурных связей Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований имени Т.М. Керашева.

**Редакционная коллегия:**

**Зенгин С.С.**, ректор ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», кандидат педагогических наук, доцент.

**Гангур Н.А.**, доктор исторических наук, профессор, проректор по научной работе ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Шак Т.Ф.**, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Караманова М.Л.**, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры».

**Рецензенты:**

**Малацай Л.В.**, доктор искусствоведения, заведующая кафедрой хорового дирижирования ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт искусств и культуры».

**Сергеева П.А.**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального и хореографического искусства Института искусств ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет».

**П78 Музыкальная летопись: Сборник статей. Вып. X. / ред.-сост. С.И. Хватова.** – Краснодар: Изд-во КГИК, 2020. – 300 с.

*Сборник материалов X международной научно-практической конференции «Музыкальная летопись» охватывает собой широкий спектр вопросов, касающихся проблем развития музыкального искусства. Информация может быть полезной для искусствоведов, занимающихся региональной проблематикой, а также для преподавателей дисциплин национально-регионального компонента образовательных программ средних и высших учебных заведений (образовательных областей «Музыкальное искусство» и «Художественное образование»).*

ISBN 978-5-94825-360-2

УДК 378:78  
ББК 74.489

© Коллектив авторов, 2020  
© Краснодарский государственный институт культуры, 2020

## Содержание

Антипова В.Ю., Карташова Т.В. (Россия, Саратов)	Ансамблевое музицирование как феномен музыкальной культуры Южной и Юго-Восточной Азии.....	6
Бахтина З.В. (Россия, Майкоп)	«Черкесская песня» Жана Вогта: кавказский текст в контексте эстетики романтизма.....	18
Бекетова Н.В. (Россия, Ростов-на-Дону)	Мудрость от музыки: опыт практического музыковедения (к юбилею Творческого центра «Рахманинов-Лосев: наследие» Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова).....	27
Бондаренко Д.Д. (Россия, Краснодар)	Лирическая песня в творчестве Григория Пономаренко.....	48
Бычков И.Г., Коптенко М.Е. (Россия, Санкт-Петербург)	Зарождение и развитие рекламы в сфере музыкального искусства в Средневековье.....	67
Ван Танле (Китай, Саньминь, Фуцзянь)	Об использовании креативных элементов в китайском стиле поп-музыки (на примере песни Джеу Чоу «Dongfeng Po»).....	73
Власова В.В. (Россия, Ростов-на-Дону)	Интерпретация рассказа Томаса Манна в фильме Лукино Висконти «Смерть в Венеции».....	78
Габисония Т.А. (Грузия, Тбилиси)	Параллелизм голосов и грузинская традиционная музыка.....	88
Даутова С.Н. (Россия, Майкоп)	Обучение эстраднему пению в учреждениях дополнительного образования детей.....	97
Девбенкова-Спариш Н.Б. (Беларусь, Минск)	Модификация канона литургической практики в музыкальном пространстве Беларуси (на примере хорового искусства конца XX – начала XXI веков).....	104
Иванова О.А. (Россия, Астрахань)	Классификация сюжетов жанра хороводной песни русских сел дельты Волги.....	122

10. Шак Т.Ф. Цитаты классической музыки в структуре медиатекста // Южно-Российский музыкальный альманах. 2012. №2. С. 22-26.

11. Смерть в Венеции / Художественный фильм. Италия-Франция, 1971 / Режиссер Лукино Висконти; сценарий Лукино Висконти, Никола Бадалуко. URL: <https://yandex.ru/video/touch/search?filmId> (дата обращения 3.11.2019 г.).

*Габисония Тамаз Амиранович  
(Грузия, Тбилиси)*

## ПАРАЛЛЕЛИЗМ ГОЛОСОВ И ГРУЗИНСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА

**Аннотация.** Статья посвящена уникальной особенности грузинской традиционной музыки – многоголосию. На основе анализа грузинской народной песни автор обращает внимание на его существенный признак – параллелизмы, а также структуру гармонической вертикали.

**Ключевые слова:** грузинская народная песня, многоголосие, традиционные грузинские песнопения.

*Gabisoniya Tamaz A.  
(Georgia, Tbilisi)*

## VOICE PARALLELISM AND GEORGIAN TRADITIONAL MUSIC

**Abstract.** The article is devoted to the unique feature of Georgian traditional music – polyphony. Based on the analysis of the Georgian folk song, the author draws attention to its essential feature – parallelisms, as well as the structure of the harmonic vertical.

**Keywords:** Georgian folk song, multi-voice, traditional Georgian chants.

Параллельное движение голосов является одним из ведущих принципов грузинского традиционного многоголосия. Оно проявляется как в песнопениях, так и в песне. Впрочем, в грузинской народной песне удельный вес параллелизма не столь велик.

В грузинском многоголосии параллелизм встречается в основном в верхних голосах (терции сравнительно позднего происхождения) и в крайних голосах (октавы и квинты), редко встречается параллелизм всех трех голосов (ориентированный на трезвучие, секстаккорд или квинттонаккорд). В народной терминологии параллелизм известен как «мимколи» («следование» – согласно информации источников из Месхети).

В теории музыки параллелизм голосов является одним из частных приемов прямого голосоведения с сохранением интервала между голосами. По-другому его называют также дублированием голоса.

В европейской профессиональной музыке терционный параллелизм появился в XIII веке, только с дефиницией «неразешенных диссонансов», которые стабильно употребляются уже с XV века (в практике Гимеля и позже). Можно сказать, что здесь терционный параллелизм появляется рядом с постепенным осмыслением тональной гармонии. Утверждение терции предвещает изменения модальной парадигмы. Конкорд как интервальный комплекс звуков заменяется аккордом – гармоническим монолитом.

Некоторые параллельные тенденции наблюдаются и в грузинской песне. В образцах древних жанров терционный параллелизм не так заметен, как в поздних песнях синхронного строя (например, сказитель и бурдон/ остинантный бас, или – сказитель – тот, кто ведет вербальный текст, гамкивани – специфический верхний мужской голос, который время от времени включается в исполнение трудовых песен «надури», подвижной бас). Для простого многоголосия Восточной Грузии характерно наличие баса и верхнего голоса, октавное удвоение высокого баса. А там, где утверждаются позиции терционного параллелизма, ладо-гармонические функции приобретают явную интервальную структуру.

Параллельное голосоведение в абсолютном виде в грузинской традиционной музыке не встречается (за исключением двух-трех случаев). В то же самое время достаточно велика его роль в качестве композиционного принципа. Правда, часто ведутся разговоры о частоте квартовых, секундовых, септимовых колоритных

интервалов, но основной координационный ориентир среди голосов – параллелизм октаво-квинто-терцовых интервалов. Квинт-эссенция известного грузинского звучания – квартквинтаккорд (а точнее – конкорд кварты-квинты), «грузинский трикорд» (термин Д. Аракишвили), даже в архаичных сванских песнях разрешается, как правило, в терционном трезвучии.

Параллелизм голосов – одна из традиционных форм устной традиции музыки в масштабах всего мира. Достаточно распространена она в некоторых районах Черной Африки, в креольской музыке Латинской Америки, в европейских странах. Урбанистическая, хордовая версия параллелизма характерна для позднейших пластов европейской традиционной музыки (точно так же, как это произошло в грузинской городской музыке).

Не будет лишним заметить, что понятие «параллелизм» (*parallelos* – греч. «следующий рядом») в стилистике, особенно в фольклорной, имеет значительный вес. Здесь мы наблюдаем как бы проекцию двух параллельных пространств в одной плоскости – из-за одномерного формата.

Термин «параллелизм» в применении к одному из видов русского песенного многоголосия употребляет Земцовский [3, с. 51]. Впрочем, чаще это явление называют «органум». В русской музыкальной фольклористике параллелизм часто заменяют народной терминологией и называют «втора» [4, с. 162]. Чекановска, к примеру, называет параллельное ведение голосов органумом и перечисляет его секундные, терционные, квартные и квинтовые разновидности [9, с. 148]. Древнейшим слоем народной музыки считают африканский органум Хорнбостель (Хорнбостель, 1928) и Кубик (Кубик, 1986). К этому списку Аслаишвили добавляет октавное удвоение, которое называет «типовым дискантом» [1, с. 65]. Органумом называет параллелизм и Надель в песне «Теброне мидис цкалзеда» («Теброне идет по воду») [11, с. 40].

Не совсем адекватно связывает со сванским (западно-грузинский музыкальный диалект) голосоведением Швелидзе внесенный Григорьевым термин «комплексное многоголосье». В связи с этим Григорьев не считает параллельное многоголосие образцом такого нормативного многоголосия, в котором у каждого



голоса имеется своя функция, и он привносит в комплекс понятий термин «многоголосное одноголосие» [7, с. 11]. Немного другого мнения придерживается Скребков, который считает унисон и вместе с ним параллельные «ленточные» движения элементарным проявлением гетерофонии, относя эти формы к первоначальным формам многоголосия [7, с. 30]. Это мнение явно выражает тенденцию унификации понятий «гетерофония» и «параллелизм». Такое же туманное представление о параллелизме создается из объяснений Гусева, который считает «ленточное» многоголосие «внутренним варьированием» хорового исполнения [2, с. 181]. В противовес ему Щуров называет пение в октавах и других интервалах «двурегистровым стилем многоголосия» и рассматривает эту форму отдельно от гетерофонии [8, с. 14].

На первый взгляд, параллельное следование голосу не требует особых навыков, но в противоположность этому, Бруно Нетль описывает случаи традиционного исполнения индийцев (большинство из племен которых принадлежат монодической культуре), когда исполняющему соло остальные создают бурдонный фон тогда, когда они не в состоянии следовать за ним параллельными интервалами [12].

Какая разница между параллелизмом и гетерофонией? Оба означают сопровождение голоса, но для гетерофонии типично стремление к разветвлению общей модели, то есть гетерофония тяготеет к контрастам, которые появляются из схожих моделей, а параллельное сопровождение голосов, напротив, является стремлением к схожести, которое вырастает из контрастных позиций – с ладовой определенностью.

Наблюдения за взаимодействующими друг с другом явлениями схожести и контрастности в психологии в контексте грузинской традиционной музыки приведут нас к следующему выводу: не исключено происхождение контрастного многоголосия из параллельной именно по принципу контраста отраженного от принципа схожести, хотя бы на основе метода симметрии. Например, восходящая секундовая мелодия из трех звуков может перейти в двухголосие как параллельного, так и контрастного типа, опираясь в обоих случаях на принцип схожести. Приведем в

качестве примера аджарскую и гурийскую версии песни «Мисдевс мела ломса» («Лиса следует за львом»).

Само основание параллельного ведения голосов в грузинской традиции наряду с двумя предположениями: а) исходящее из песнопений и б) возникшее на местной почве, предполагает существование третьего в) его происхождения из строя музыкальных инструментов и стиля игры. Это предположение, поддержанное Иванэ Джавахишвили, не раз подвергалось критике. Оно обретает смысл особенно тогда, когда мы слушаем на лазской чилили (лире) следующие друг за другом параллельные кварты.

Редкость тотального параллелизма всех трех голосов в грузинской традиции заставляет задуматься о существовании определенных иерархии и хронологии между различными интервальными параллелизмами. Исходя из европейской аналогии, можно допустить, что и в грузинской традиционной музыке параллелизм прошел квартово-квинтово-октавно-терционные ступени развития.

Переход от чисто интервального к терционному (или секстовому) подпеванию мелодии – качественно новая ступень. В отличие от предыдущих, на этом этапе мы имеем дело с ладовокоординированным параллелизмом. В октавных ходах объединена одна мелодическая модель, со всем своим ладовым антуражем, а терционное сопровождение голоса, можно сказать, дважды подтверждает лад, то есть дает двойной эффект чувству функциональных особенностей лада. В результате терционного параллелизма мы получаем, если так можно выразиться, минимум «гармоничной мелодии». Терция по своей большой и малой версии и мажорно-минорной наклонности является определяющим фактором функциональной гармонии. Поэтому мы можем предположить, что терционный параллелизм утверждается там, где ладовая структура преодолевает модальный строй, принимая уже функциональные качества.

С другой стороны, можно предположить, что по правилам терцовой индукции, в частности, пропуском одного тона по родственным признакам, параллелизм нейтральной терции мог возникнуть на ранних стадиях развития музыки. Возможно, что опора сванского синхронного многоголосия на трехголосие основана



на этом принципе. Однако это происходит только в традиции, ориентированной на гармонию, а в ориентированном на мелодическое развитие грузинском пении и песнопении терция особенно актуальна именно в сравнительно новых жанрах.

Примечательно, что в образцах древних жанров грузинской песни терционный параллелизм занимает гораздо меньшее место, чем в поздних песнях синхронного строя (например, сказитель и бурдон / остинантный бас, или – сказитель, гамкивани – специфический верхний мужской голос, который время от времени включается в исполнение «надури», активный бас). В простейшем многоголосии Восточной Грузии обычным является октавное удвоение баса и модзахили, того же высокого баса. Вместе с тем этот двойной бас является бурдонным, с функцией гомофонного, а не «мелодичного сопровождения», каковым является терционный параллелизм. Похожую картину мы можем наблюдать в сванских гимнах и хороводных песнях, где крайние голоса также движутся параллельно, но только в квинте. Там, где утверждается терционный параллелизм, ладогармоническая функция приобретает ярко выраженное интервальное значение.

Какой голос является ведущим в терционном параллелизме высоких голосов? На этот вопрос как будто отвечают психофизиологические данные, согласно которым при равных условиях акцент внимания получает контурный голос в высоком регистре [5, с. 119]. И на самом деле, в грузинской песне из параллельных голосов основную мелодическую линию чаще всего ведет верхний голос.

В то же самое время нам известно, что функция зачина в грузинской песне с небольшим перевесом принадлежит среднему голосу как основному голосу сказителя. Поэтому приоритет высокого голоса – еще одно подтверждение того, что терционный параллелизм – более позднее явление, возникшее во времена европейского функционализма, чем квинтовый, квартовый и октавный параллелизм.

Еще один косвенный аргумент приоритета в параллельном голосоведении: верхний голос как голос зачина, только в мегрельской песне приравнивается к среднему. В то же самое

время известно, что мегрельские песни характеризует особый мелодизм, выявленный, в основном, в верхнем голосе.

Общая модель музыкального мышления, выраженная в параллелизме, делает акцент на однопринципном, одностороннем линейном развитии, что можно считать отражением монотеистической идеи, а существование различных мелодических моделей указывает на двустороннее развитие, по принципу теза-антитеза.

Параллелизм неспроста является основным принципом раннего церковного многоголосия. Он является выразителем принципа «славим одним голосом». Поэтому принятую в грузинском песнопении каноническую форму трехголосия, которая упоминается по аналогии со Святой Троицей, мы также можем связать с параллельным ведением голосов в том же церковном песнопении, как одной музыкальной мысли в трех ипостасях, как это принято в католической музыкальной образности.

И на самом деле, если в византийском исоне («ровный, правильный») подразумевается символ единства Троицы, и в бурдоне божественная, а в мелодии человеческая природа, почему мы не должны предположить, что и у грузинских гимнографов были столь же экзегетические мысли в отношении религиозной музыки?

Из-за доминирующей доли терционного параллелизма в высоких голосах грузинской народной песни мы можем предположить, что в большинстве грузинских песен выделяются два основных мелодических пласта, один из которых представлен именно параллелизмом высоких голосов, а второй – отличается индивидуальностью этих голосов и характеризуется более древними истоками. Вообще, терцовый параллелизм высоких голосов, как в песне, так и в церковном песнопении, выражен одним пластом. Двумя пластами можно охарактеризовать стилистическую версию Хундадзе простых песнопений Западной Грузии (песенный аналог) и украшенные, усложненные картл-кахетинские песнопения – с параллельным пластом крайних голосов и украшенным пластом среднего голоса. Явно выражены три пласта в Гелатской школе украшенных песнопений (версия Коридзе), а в простом ладе Гелатской школы (Коридзе – Кересе-

лидзе) и в картлкахетинском, а также в параллельных фрагментах школы песнопений Шемокмеди можно говорить о едином – синхронном параллельном пласте.

В общем, достаточно верной нам представляется следующая мысль: вектор музыкального развития в песнопениях направлен на пласты или на увеличение количества партий голосов, но переходный к терционному параллелизму этап эту логику развития в определенной степени нарушает. Что происходит в это время? Мы можем предположить, что средний голос поднимается из кварто-квинтового окружения крайних голосов на терцовой позиции верхнего голоса, за счет чего мелодией приобретает решающую функциональную инициатива, и что влечет за собой отделение функции баса как сопровождения. Не исключено, что в Грузии это произошло в позднем средневековье под влиянием европейских веяний.

Определяется второй вектор развития – линейный. Считаем небезосновательным мнение, что именно принцип мелодического развития с укреплением в многоголосии параллельным ведением голосов был основанием для роста объема мелодийных фраз в грузинской музыке. Но как? Дело в том, что мелодия народной песни в определенной степени регламентирована бурдонной гармонической функцией или размерами остинантной фразы, а христианские песнопения с их монодическим зарядом, которые в то же самое время свободны от метрической просодии поэтических строк, рождают связанность фраз, а не принцип повторения, что способствует росту объема мелодии.

Примечательно, что в пространстве народной песни в большинстве случаев функциональный акцент распределяется между двумя (а не тремя) голосовыми пластами:

- а) между двумя верхними параллельными голосами и особым басом;
- б) между параллельными крайними голосами и особым средним голосом;
- в) между параллельным средним голосом-басом и особым высоким голосом (только фрагментарно).

В отличие от песнопения, грузинская песня отличается как горизонтальным, так и вертикальным синтезом композиционных

принципов. Таким образом, можно наметить значительные определяющие факторы этих двух потоков грузинской музыкальной традиции:

- доминирование композиционного принципа параллельного ведения голосов в песнопении в противовес доле бурдонных и остинатных элементов в народной песне;
- верность одному творческому принципу в песнопении, в отличие от гетерогенного и контаминационного синтеза в песне.

Эти различия подтверждают, что стилистический феномен грузинского песнопения фундаментально отличается от грузинской песни, несмотря на принадлежность этих феноменов к общегрузинскому музыкальному языку.

### **Примечания:**

1. Асланишвили Шалва. Формы многоголосия в Грузинских народных песнях. Тбилиси: Хеловнеба, 1954. – 299 с.
2. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. – Ленинград: Наука, Ленингр. отд-ние, 1965. – 319 с.
3. Земцовский И.И. Мелодика календарных песен. – Ленинград: Музыка, 1975. – 224 с.
4. Можейко З.Я. Песенная культура белорусского полесья. – Минск: Наука и техника, 1985. – 275 с.
5. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
6. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. – СПб: «Лань», «Планета музыки», 2016. – 448 с.
7. Швелиде Нино. О вопросе многоголосия в Сванских песнях. – Тбилиси: ТГК, 1983 (на грузинском языке). – 52 с.
8. Щуров В.М. О путях определения историко-возрастной песенной стилистики // Проблемы стиля в народной музыке. – М.: изд-во Московской консерватории, 1986. С. 84-92.
9. Чекановска А. Музыкальная этнография. – М.: Советский композитор, 1983. – 190 с.
10. Kubik Gerhard 1986. A structural examination of homophonic multi-part singing in east and Central Africa. Anuario Musical 39-40: 27-58. 1986.
11. Nadel Siegfried. F. Georgische Gesänge. – Berlin, 1930.
12. Nettl Bruno. Polyphony in North American Indian music. Musical Quarterly 47:354-362. 1961.
13. Hornbostel Erich M. von. African Negro Music, Africa, Journal of the International Institute of African Languages and culture I/I, pp. 30-62. 1928.

# Музыкальная летопись

Сборник статей. Вып. X

ISBN 978-5-94825-360-2



ISBN 978-5-94825-360-2

УДК 378:78  
ББК 74.489

---

Отпечатано в отделе информационных технологий  
Краснодарского государственного института культуры  
350901, г. Краснодар, ул. 40-летия Победы, 33  
Формат бумаги 60x84 1/8  
Гарнитура шрифта «Times New Roman Суг».  
Объем 18,8 п.л. Заказ № 308. Тираж 50 экз.