

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО FOLK ART

Л. А. ВИШНЕВСКАЯ

*Саратовская государственная
консерватория имени Л. В. Собинова,
Саратов, Россия*

LILIYA VISHNEVSKAYA

*Saratov State Conservatoire,
Saratov, Russia*

ЭТИКЕТ КАК ФОРМА ТЕАТРАЛИЗАЦИИ СЕВЕРОКАВКАЗСКОЙ ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

АННОТАЦИЯ

Изучение внемузыкальных предпосылок и культурогенеза традиционной музыки позволяет проникнуть в глубинно-онтологические основы многих сфер художественного народного творчества. В северокавказской традиции таковой предстает культура этикета – отражающая систему народных норм и представлений в отношениях представителей этнического социума, мощно воздействовавшая на разные виды искусства народов Северного Кавказа. Этикет как форма театрализации северокавказской певческой традиции исследуется на материале адыгских, карачаевских и балкарских песен. Отмечается, что универсальные базовые категории и понятия культуры этикета (церемониал, функциональная иерархия участников коммуникации, мир личности и мир социума, монологическая и диалогическая формы общения), осмысление этикетной ситуации как паузы в повседневной жизни пересекаются с театром. Визуальное воплощение таких пересечений демонстрирует танцевальная и инструментальная музыка, отмеченная повышенно-эмоциональным

ETIQUETTE AS A FORM OF THEATRICAL PERFORMANCE OF THE NORTH-CAUCASUS SINGING TRADITION

ABSTRACT

Studying the extra-musical background and cultural genesis of traditional music allows to penetrate the deep ontological fundamentals of many spheres of folk art. In the North-Caucasus tradition the culture of the etiquette appears to be one of them; it reflects the system of folk norms and ideas in the relationships of the ethnic community and it has powerfully affected different types of art of North-Caucasus peoples. The etiquette as a form of theatrical performance of the North-Caucasus singing tradition is studied on the material of the Adyge, Karachay and Balkar songs. It is registered that the universal basic categories and notions of the etiquette culture (ceremony, functional hierarchy of the participants of the communication, the world of an individual and the world of the community, monological and dialogical forms of communication), the perception of the etiquette situation as a break in the routine life, overlap with the theater. Dance and instrumental music show the visual implementation of such overlapping; it is distinguished by an emotionally increased performance tone, by the contrast in male

тонусом исполнения, контрастом мужской и женской хореографии, возгласами, криками и включением элементов корпоромузыки.

В отсутствие визуального проявления театрального начала традиционные песни, быть может, самое этикетное и театрализованное искусство адыгов, карачаевцев и балкарцев. Здесь этикет и театр «переведены» на язык вокала и в гипертрофированной форме запечатлены на уровнях процесса создания, постановки и исполнения песен, содержания, музыкального сюжета, музыкальной речи и структуры антифонного и диафонного многоголосия песен.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *северокавказская певческая традиция, культура этикета, адыги, карачаевцы, балкарцы, монолог, диалог, музыкальный сюжет, антифонное многоголосие, диафонное многоголосие.*

Изучение немusикальских предпосылок и культурогенеза традиционной музыки позволяет проникнуть в глубинно-онтологические основы многих сфер художественного народного творчества. В северокавказской традиции таковой предстает культура этикета – отражающая систему народных норм и представлений в отношениях представителей этнического социума, мощно воздействовавшая на разные виды искусства народов Северного Кавказа. Этикет как форма театрализации северокавказской певческой традиции исследуется на примере адыгских, карачаевских и балкарских песен. В подобном ракурсе исследование северокавказской певческой традиции предпринимается впервые.

Традиционная культура народов Северного Кавказа базируется на целом ряде видов социальной коммуникации и адаптации в повседневной, празднично-застольной,

and female choreography, exclamations, shouts and the introduction of the elements of corporal music.

In the absence of the visual manifestation of the theater principle, traditional songs may be the most etiquettical and theatricalized art of the Adyges, Karachays and Balkars. Here the etiquette and the theater are 'translated' into the language of the voice, and are imprinted in an exaggerated form on the levels of the process of the creation, staging and performance of the songs, content, musical plot, musical speech and the structure of the antiphonal and diaphonic polyphony of the songs.

KEYWORDS: *North-Caucasus singing tradition, etiquette culture, Adyges, Karachays, Balkars, monologue, dialogue, musical plot, antiphonal polyphony, diaphonic polyphony.*

The studying of extra-music background and cultural genesis of traditional music allows to penetrate into the deep ontological bases of many spheres of the folk art. Such is the culture of etiquette in the North Caucasian tradition. It is reflecting the system of folk norms and ideas in the relations between the representatives of ethnic society. It has powerfully affected various types of art of the North Caucasus peoples. Etiquette as a form of theatre form of the North Caucasian singing tradition is studied on the example of Adyge, Karachay and Balkar songs. Such direction of the study of the North Caucasian singing tradition is being undertaken for the first time.

The traditional culture of the peoples of the North Caucasus is based on a series of social communication types and adaptation in everyday life, festive, ritual and ceremonial life. These are

ритуально-обрядовой жизни. Это такие универсальные этнические образования, как семья, род, община, вочина, совет старейшин, институты покровительства и куначества, побратимства и аталычества, наездничества и тхамадизма, – приобретенные, в силу общих антропологических свойств, инвариантно-надэтническое содержание и значение в традиционном быте северокавказских народов. Чертами универсализма характеризуется и культура этикета как отражение менталитета, системы традиционных норм и представлений – в настоящей статье исследуемая на примере адыгской¹ культуры этикета «адыге хабзэ», и карачаево-балкарской² культуры этикета «намыс».

Этикет указанных народов представляет собой свод неписанных законов и правил, жестких

установок поведения и общения, морально-нравственных предписаний и форм речевой коммуникации, что не могло не отразиться и в художественной культуре. В совокупности перечисленные свойства этикета обобщают суть национальной системы самоидентификации (понятия человечности, мужества,

such universal ethnic formations as family, community, patrimony, council of elders, institutes of patronage and kunachestvo, twinning and atalichestvo, horseriding and tkhamadism. Due to common anthropological qualities, they received an invariant overethnic content and significance in the traditional life of the North Caucasian peoples. The *culture of etiquette* is also characterized by the features of universality as a reflection of mentality, a system of traditional norms and ideas. This article explores the example of the Adyge¹ culture of etiquette called “*Adyge habze*”, and Karachay-Balkar² culture etiquette “*namyz*”.

The etiquette of these peoples is a set of conventions and regulations, rigid guidelines for behavior and communication, moral guidelines and forms of verbal communication.

They should find the reflection in the artistic culture. In combination all the listed qualities of etiquette generalize the essence of the people's system of self-identification (the concepts of humanity, courage, respect, honor, wisdom, upbringing) – in the Adyge ethics *Adygagye* (Adyge), and the Karachay-Balkar ethics of *taululuk*,

1 Адыги – суперэтническая группа кавказоязычных народов (кабардинцы, черкесы, шапсузи, абадзехи, темиргоевцы, бесленеевцы и др.), проживающих на территории Северного Кавказа (Республики Адыгея, Кабардино-Балкария, Карачаево-Черкесия) и в ряде зарубежных стран (наиболее крупная адыгская диаспора проживает в Турции).

2 Карачаевцы и балкарцы – тюркоязычные народы, компактно проживающие в республиках Северного Кавказа (Кабардино-Балкария, Карачаево-Черкесия), и рассеянно – в бывших советских республиках и за рубежом.

1 *Adyge is a super-ethnic group of Caucasian-speaking peoples (Kabardins, Adyge, Shapsugs, Abadzekhs, Temirgoys, Besleneyevs, etc.) who live in the North Caucasus (the Republic of Adygea, Kabardino-Balkaria, Karachay-Cherkessia) and in a number of foreign countries (the largest Adyge diaspora lives in Turkey).*

2 *Karachays and Balkars are Turkish-speaking peoples living closely in the Republics of the North Caucasus (Kabardino-Balkaria, Karachaevo-Cherkessia), and separately in the former Soviet republics and abroad.*

почтительности, чести, мудрости, воспитания) – в адыгской этике *адыггагъэ* (адыгство) и карачаево-балкарской этике *таулулукъ, къарачайла* (горскость). Древнее происхождение, большое значение в обществе и высокая степень структурированности горской этики позволили исследователям сравнивать этикет северокавказских народов с этикетом китайцев, японцев, французов [1]. Этикет дал семантическую подоплеку художественного творчества, маркировал декоративно-прикладное, устно-поэтическое, а позднее и литературное искусство народов. К примеру, характерно отношение северокавказских горцев к самому примечательному пласту их культуры – к красоте природы и местного ландшафта. Этикет предписывает не живописно-лирическое их описание, а предметное изображение в искусстве орнамента на основе природных (растительных, зооморфных, геометрических) фигур. Аналогичным образом этикет ограничивает поэтическое выражение в народном творчестве любовной темы, которая лишена эротической телесности в передаче интимных чувств, поскольку, по этикету, они не должны быть предметом всеобщего обозрения.

В контексте этики и этикетных форм общения акцентируются два «персонажа», предопределивших театрализованное восприятие многих видов народного творчества. Это *мир личности* (мир человека) и *мир общества* (мир этноса), которые обеспечивают социальную идентичность членов сообщества, выступают координатами психологии северокавказских народов [2, с. 167].

karachayla (gorskost). The ancient origin, great importance in society and the high degree of structure of the Gorski's ethics allowed the researchers to compare the etiquette of the North Caucasian peoples with the etiquette of the Chinese, Japanese, and French [1]. Etiquette gave a semantic background to the artistic creation, marked decorative, oral poetry, and later literary art of peoples. For example, the remarkable attitude of the North Caucasian highlanders (gortsi) to the most remarkable layer of their culture – to the beauty of nature and the local landscape. Etiquette prescribes not a pictorial and lyrical description of them, but a subject image in the art of ornament based on natural (plant, zoomorphic, geometric) figures. The same way the etiquette restricts poetic expression of the love theme in the folk art. No erotic physicality in the transmission of intimate feelings is allowed. According to the etiquette, they should not be the subject of public viewing.

In the context of ethics and etiquette forms of communication, two “characters” are emphasized. They have predetermined the theatrical perception of many types of folk art. These are the *world of the individual* (the world of man) and the *world of society* (the world of ethnos), which ensure the social identity of community members, and are the coordinates the North Caucasian peoples

Маркирование личности в этике и этикете северокавказских горцев соотносится с фигурой вождя-царя как центра социума и вселенной в древних традиционных культурах. В этике адыгов, карачаевцев и балкарцев сакральный центр воплотился в традиции почитания старшинства (старейшин), хозяина (*тхаммады*), в этикетных формах превознесения такой сакральной личности. Такова, в частности, традиция адыгов «сидеть – стоять» – обязательное вставание при появлении старейшины, почитаемой личности, которая, по мнению исследователей, перешла к другим кавказским народам [2, с. 163]. Маркирование общества в этике и этикете северокавказских горцев обусловлено большой ролью различного рода союзов в трудовой деятельности, дружин в походно-воензированной повседневности, цехов в организации праздников, советов (институтов) в регулировании правовой жизни социума. Наглядной моделью значимости коллективного начала выступает традиционное застолье (трапеза), символизирующее идеальный образ мира как консолидацию общества.

Разная степень этикетного выражения характеризует повседневный и церемониальный тип общения. Любой церемониал (ритуал и обряд, встреча и прощание, прием гостя и застолье, поэтическое и музыкальное творчество) осознается событием, требующим соблюдения правил этикета, нарушение которых «может оказаться весьма неприятным» [1, с. 9]. Этикетное общение – это своеобразная «театральная» пауза в обыденной жизни,

psychology [2, p. 167]. The marking of the personality in the ethics and etiquette of the North Caucasian highlanders is correlated with the figure of the leader-tsar as the center of society and the universe in ancient traditional cultures. In the ethics of the Adyge, Karachay and Balkars, the sacred center was embodied in the tradition of honoring seniority (elders), the master (*tkhamada*), in etiquette forms of exalting such a sacred personality. Such, in particular, is the Adyge's tradition of "sitting-standing" – compulsory standing up as the elder one entering, a revered personality. This tradition, according to researchers, passed to other Caucasian peoples [2, p. 163]. The marking of society in the ethics and etiquette of the North Caucasian highlanders is due to the high role of various unions in labor activity, squads in militarized everyday life, workshops while organizing holidays, councils (institutions) in regulating the legal life of society. A vivid model of the collective principle significance is the traditional feast (meal), symbolizing the ideal image of the world as a consolidation of society.

A different degree of etiquette expresses the everyday and ceremonial type of communication. Any ceremonial process (ritual, meeting and saying farewell, guest reception and feast, poetry and music creativity) is recognized as an event requiring following the etiquette. The violation "can be very unpleasant" [1, p. 9]. Etiquette communication is a kind of "theatrical" pause in everyday life, giving identification of participants in a communicative act. In the context of theatrical

дающая идентификацию участников коммуникативного акта. В контексте театральных признаков этикета оцениваются формы общения партнеров церемониала, тип регуляции их отношений в виде поведенческих знаков-символов. Театральное выражение этикета повышается в случаях разных точек зрения партнеров на одну ситуацию: здесь выступают такие черты этикетного общения, как «факт неравенства», необходимость построения своей речи [1, с. 7]. Этикет (читай – театрализованный церемониал) выступает механизмом сбалансированного общения неравных партнеров в форме такого диалога, который актуализирует различия и нейтрализует совпадения: «Чем больше признаков, по которым участники общения «не совпадают», тем обычно выше степень этикетности ситуации и обязательность соблюдения правил» [1, с. 7].

Следует отметить, что культура северокавказского этикета сложилась не сразу и прошла разные стадии эволюции. Поиск, накопление и «проверка» различных форм общения присущи архаико-мифологическому периоду с его доэтикетной импровизационной неопределенностью. Стадию регламентации множества правил и предписаний коммуникации в феодально-родовом строе знаменует эпический период. Отказ от избыточности норм и правил этикета, обретение универсализма характеризуют культуру этикета в исторический период жизни северокавказских народов. Каждый из отмеченных периодов (Миф – Эпос – Этикет) оставил свой

signs of etiquette, the forms of communication between the partners of the ceremony are evaluated. The same is with the type of regulation of their relations in the form of behavioral signs, symbols. Theatrical expression of etiquette increases in cases of different points of view of the partners on one situation. Thus such traits of etiquette communication as the “fact of inequality”, the need to build your speech is revealed [1, p. 7]. Etiquette (read – the theatrical ceremony) is a mechanism of balanced communication between the unequal partners in the form of such a dialogue, which updates the differences and neutralizes the matches: “The more details on which participants do not match, the higher degree of etiquette of the situation it is. And the accuracy of following the rules” [1, p. 7].

It should be noted that the culture of the North Caucasian etiquette did not take shape immediately. It went through various stages of evolution. Search, accumulation and “verification” of various forms of communication are inherent in the archaic-mythological period with its pre-etiquette improvisational uncertainty. The stage of regulation of many rules of communication in the feudal system sets the epic period. The rejection of the norms excessiveness and rules of the etiquette, the attainment of universality – all these characterize the culture of etiquette in the historical period of life of the North Caucasian peoples. Each of the marked stages (Myth – Epic – Etiquette)

«театральный след» в формировании культуры этикета. Но именно на историческом (собственно этикетном) этапе эволюции возникло понимание взаимодействия коллективного и индивидуально-личностного начал, и на первом плане оказались не столько внешние поведенческие нормы, сколько исторически обусловленное мышление определенными (канонизированными) категориями в любой сфере традиционной жизни и культуры [3, с. 11].

Этикетная форма театрализации пронизывает разные пласты традиционной северокавказской музыки и визуально наиболее четко ощущается в танцевальных и инструментальных жанрах – отмеченных повышенно-эмоциональным тонусом исполнения, контрастом мужской и женской хореографии, возгласами, криками и включением элементов корпоромузыки [4]. В отсутствие визуального проявления театрального начала традиционные песни, быть может, самое этикетное и театрализованное искусство адыгов, карачевцев и балкарцев. Здесь этикет и театр «переведены» на язык вокала, в гипертрофированной форме запечатлены на уровнях традиции исполнения, содержательной и структурной специфики песен разных жанров.

Традиция исполнения вскрывает первостепенное значение «постановочной преамбулы» – определенного церемониала рождения песни, ее «благословения» к исполнению. Прежде всего, это традиция сложения песни на базе народных советов (институтов) певцов

left its “theatre mark” in the formation of the etiquette culture. But it is exactly on the historical (etiquette itself) stage of evolution there was an understanding of the interaction between the collective and individual principles. The external behavioral norms were not at the foreground. The first position was devoted to the historically conditioned thinking with certain (canonized) categories in any field of traditional life and culture [3, p. 11].

The etiquette form of theatricality penetrates into the various layers of traditional North Caucasian music, and is most clearly visually felt in dance and instrumental genres – which have an increased emotional tone of performance, the contrast of male and female choreography, exclamations, screams and the inclusion of elements of corporo-music [4]. Without any visual showing of the theatrical principle, traditional songs are perhaps the most etiquette and theatrical one art of the Adyge, Karachay and Balkars. Here etiquette and theatre are “translated” into the vocal language, in a hypertrophied form they are captured on the levels of the tradition of performance, content and structural specifics of songs of different genres.

The tradition of performance reveals the vital importance of the “staged preamble” – a particular ceremony of the song’s birth, its “blessing” for the performance. First of all it is the tradition of composing a song on the basis of popular councils (institutes) of singers and musicians. Their

и музыкантов. Их особенность состояла в социальном разделении (общенародные и княжеские придворные музыканты), в наличии цеховой корпоративности, а также профессиональной специализации и дифференциации музыкантов (песнетворец, певец-солист, музыкант-инструменталист, плясун, сказочник, церемониймейстер).

Песнетворец (архаично-дружинный певец, родственник русскому Бояну) – это «маг и певец, не только исполняет песни для князя и дружины, но... также воспеваает в своих песнях подвиги, слагает походные песни, приносящие удачу в бою» [5, с. 57]. Музыкант-инструменталист – самый востребованный «актер» в пространстве *хачёш* (кунацкая, место для приема гостей, застолий, праздников) и в традиционном игрище. Плясун должен был принадлежать клану профессиональных танцоров, изображающих проносимые тексты. Сказочник устраивал состязания в остроумии, слагал и сказывал небылицы. Особым положением и властью наделялся церемониймейстер – устроитель игр, плясок, определяющий порядок выступления музыкантов.

В народных советах певцов и музыкантов большие требования предъявлялись солисту, который должен был обладать хорошим слухом, вокалом, памятью и артистической способностью выполнять функцию корифея в певческом ансамбле. Солист (адыгский *джегуако*, карачаевский *джырчи* и балкарский *жырчи*) – это знаток истории своего народа, сюжетов воспеваемых событий и героев. Он также

peculiarity lays in social separation (nationwide and princely court musicians), in the presence of workshop corporate work, as well as professional specialization and differentiation of musicians (songwriter, singer-soloist, instrumental musician, dancer, storyteller, master of ceremonies).

Songwriter (archaic squad singer, who is close to Russian Boyan) – a “magician and singer, who not only sings for the prince and his squad, but... also sings in his songs the heroic deeds, creates marching songs, that bring luck in battle” [5, p. 57]. The instrumental musician is the most needed “actor” in the *hachesh* space (kunatskaya, a place for receiving guests, feasts, holidays), and in the traditional games. The dancer was supposed to belong to the clan of professional dancers depicting spoken texts. The storyteller arranged competitions in wit, composed and told fables. The master of ceremonies had special position and power. He organized games, dances, determined the order of musicians’ performances.

In the people’s councils of singers and musicians, great demands were addressed to the soloist. He should have good hearing, voice, memory and artistic ability to perform the function of a head person in a singing ensemble. The soloist (in Adyge culture – *jeguaco*, in Karachay – *dzbirchi* and in Balkar – *zhirchi*) knows the history of his people, the plots of celebrated events and heroes. He is also endowed with a function of a keeper

наделялся функцией хранителя песенной традиции, функцией мастера исполнения, ибо (как говорят адыги) тот, «кто плохо поет, ... похож на мужчину, который вместо того, чтобы обнимать женщину, бьет ее» [5, с. 60]. В итоге, как отмечает один из крупнейших исследователей адыгской народной музыки З. Налоев, «один джегуако уже не мог совмещать две-три специальности, а жизнь требовала развития и обогащения искусства. Это привело к созданию джегуаковских групп во главе с джегуако-тхамадой, т. е. корифеем» [5, с. 65].

Исполнительская специфика традиционных песен (прежде всего адыгских) отражает этикетную ранжированность внутри цеховых групп наличием двух персонажей музыкального действия – тхамады-корифея (индивидуальной личности) и ансамбля (народа). Тхамада набирал певцов, распределял их функции (роли), организовывал заказы на сочинение песен и их исполнение на праздниках, получал и делил гонорар [6, с. 72]. Ансамбль реализовывал такие виды общинного музицирования, как песнетворчество, пение и танец.

Театрализованным представляется и сам процесс создания песни, который нередко представлял собой состязание-конкурс на лучший поэтический текст песни или благопожелания (адыгский *хох*, карачаево-балкарский *алгыш*), лучшую остроумную поэтическую импровизацию (адыгский *айтыс*, карачаево-балкарский *айтыш*), лучшее исполнение песни. В этом плане примечательно наблюдение исследователей адыгской культуры о типологической близости

of the song tradition, the function of singing master, because (as the Adyge say) “he who sings bad... is like a man who, instead of hugging a woman, beats her” [5, p. 60]. Finally as one of the main researchers of Adyge folk music Z. Naloev says, “one *dzheguako* could not combine the two to three professions, while the life required the development and enrichment of the art. This led to the creation of the *Dzheguak* groups led by the *Dzheguako – tkhamada*, i.e. the head one” [5, p. 65].

The performance specifics of the traditional songs (primarily Adyge ones) reflects the etiquette ranking within the workshop groups by the presence of two characters of the music action – *tkhamada* – head (individual person) and ensemble (people). *Tkhamada* recruited singers, distributed their functions (roles), organized orders for songwriting and their performance at the holidays, received and shared the fee [6, p. 72]. The ensemble produced such types of community musicmaking as songwriting, singing and dance.

The process of creating a song is also theatrical. It was often a competition for the best poetic text of a song or well-wishes (in Adyge culture – *doh*, in Karachay-Balkar – *algysh*), the best witty poetic improvisation (in Adyge culture – *aitys*, in Karachay-Balkar – *aitysh*), the best performance of the song. In this regard, it is worth mentioning the observation made by the Adyge culture researchers about the typological proximity of such contests

подобных конкурсов состязаниям древнегреческих рапсодов, средневековых европейских трубадуров и мейстерзингеров [6, с. 93–94]. На определенном этапе подобный этикет создания, исполнения и сохранения песен выявил признаки профессионализации, сближающие северокавказскую музыкальную традицию с бесписьменными каноническими культурами Востока и Запада.

Этикетные правила и предписания были обращены и к содержанию песен некоторых жанров. Так, исполнение историко-героических песен запрещало герою петь о себе и своих подвигах. Это было несовместимо с обязательными для него скромностью и выдержанностью, поэтому о таких героях должны были петь другие певцы (адыгские *джегуако*, карачаево-балкарские *джырчы*). Рыцарский этикет адыгов запрещал слагать хвалебные песни в адрес врага. Этикет служил механизмом защиты в адыгских «очистительных» песнях, посвященных снятию с героя (героини) незаслуженного обвинения. Этикетная установка на верховное положение мужчины в социальной иерархии общества и на преобладание мужских союзов проявилась в гендерной манере исполнения песен разных жанров. Так, с мужским ансамблевым и сольным пением связан жанровый комплекс эпических, исторических, героических, плачевных и лирических песен; с женским сольным пением – комплекс колыбельных, обрядовых и некоторых трудовых песен.

Этикетную маркировку участников певческого ансамбля и «правил» их взаимодействия обнаруживает

to competitions of ancient Greek rhapsodists, medieval European troubadours and mastersingers [6, p. 93–94]. At a certain stage, such etiquette of the creation, performance and preservation of songs revealed the signs of professionalization, bringing the North Caucasian musical tradition closer to the unwritten canonical cultures of the East and West.

The etiquette rules and regulations were applied to the content of songs of some genres. Thus, the performance of historical and heroic songs forbade the hero to sing about himself and his deeds. This was incompatible with the obligatory modesty and endurance, so the other singers (*Adyghe dzheguako*, Karachay-Balkar *dzhirchi*) should sing about such heroes. The knightly etiquette of the Adyge forbade composing laudatory songs addressed to the enemy. Etiquette served as the protection mechanism in the Adyge “purifying” songs dedicated to remove the unfair accusation of the hero (female hero). The etiquette for the supreme position of the men in the social hierarchy of society and for the predominance of male unions was manifested in the gender way of performing songs of different genres. Thus, a genre complex of epic, historical, heroic, deplorable and lyrical songs is associated with male ensemble and solo singing; while the complex of lullabies, rituals and some labor songs – with female solo singing.

The etiquette difference of the ensemble members and the “rules” of their interaction

и собственно музыкальный сюжет сольно-групповых песен разных жанров. Театрально-игровая окраска музыкального сюжета задается несходством музыкально-поэтических характеристик двух основных персонажей песни: солиста и ансамбля, партия которого получила однозвучное народное самоназвание *жыу* (в традиции адыгов) и *эжыу* (в традиции карачаевцев и балкарцев). Партия солиста воспеваает мир человека, партия ансамбля – мир этноса. Разное музыкальное и поэтическое содержание этих персонажей музыкального сюжета дает несовпадение их миров, создает оппозиционный тип отношений как знак этикетной культуры общения.

Несовпадение музыкальных персонажей песни проявлено на разных уровнях. На уровне поэтического текста – это вербальность партии солиста и отсутствие поэти-

ческого текста в групповой партии, распеваящей ассонансы (о, а, ой, ай, ойра, ойрада и т. п.)³.

На мелодическом уровне – это декламация партии солиста и распевность групповой партии, дающие, соответственно, циклический и цепной типы дыхания в разных голосах ансамбля. На регистровом

isalso revealed by the musical plot of the solo-group songs of different genres. The theatrical and playful content of the musical plot is determined by the dissimilarity of the musical and poetic characteristics of the two main characters of the song: the soloist and the ensemble, which received the monotonous people's name *zhyu* (in the tradition of the Adyge) and *ezhiu* (in the tradition of the Karachay and Balkars). The soloist party celebrates the human world, the ensemble party – the world of ethnicity. The different musical and poetic content of these characters in the music plot provides an opposition between their worlds and creates an oppositional type of relationship as a sign of the etiquette culture of communication.

The mismatch of the musical characters of the song can be found at different levels. At the level of the poetic text, this is the verbality of the soloist party, and the lack of a poetic text in the group party singing assonances (oh, ah, oh, ah, ohira, ohrada, etc.)³. At the melodic level, this is the recitation of the soloist part and the chant of the group, giving the cyclical and chain types of breathing in different ensemble voices. At the register level, this is a combination of the high male voice of the soloist and the low male voice of the ensemble. The basic melodic intonemes are different,

3 Следует отметить, что в древних обрядовых, эпических (нартских) песнях групповая партия *жыу-эжыу*, наравне с партией солиста, имела поэтический текст, впоследствии замененный ассонантными распевками. Подобная амбивалентность «выдает» театральную сущность группового напева – способного к нарративной трансформации [8], жанровому перевоплощению [9] и к структурной «импровизации» в создании разных типов песенного многоголосия.

3 It should be noted that in the ancient ritual, epic (Nart) songs, the group part *zhyu - ezhyu*, along with the part of the soloist, had a poetic text, which was later replaced by assonant chants. Such ambivalence “betrays” the theatrical essence of the group tune - capable of narrative transformation [8], genre reincarnation [9] and structural “improvisation” in creating different types of song polyphony.

уровне – это сочетание высокого мужского голоса солиста и низких мужских голосов ансамбля. Различны базовые мелодические интонации, дающие несовпадающие время и ритм персонажей музыкального сюжета. Так, музыка партии солиста демонстрирует ритмическую динамику, попевочную структуру мелодического текста и дискретное время звучания. Иное – в музыке групповой партии, настроенной на ритмическую статику в виде протяженных звуков-лонг и имеющей континуальное время звучания. В итоге музыкальный сюжет песни раскрывается в пространстве смыслового контраста персонажей «музыкального театра», в котором эмоционально-темпераментная музыка солиста противопоставляется музыкально сдержанному пению группы.

В контексте этикетной «настройки» отношений двух персонажей песни раскрываются существенные черты их музыкальной речи. Это диалог как важное условие возникновения этикетной ситуации, и монолог – категория, выражающая этикетное понятие такой «базовой личности», которая призвана создавать «психологически комфортную среду» [2, с. 169]. Диалог участников певческого ансамбля становится идеальной надэтнической формой выражения этикетно-театральных отношений в музыке. Диалогическая форма общения передает духовно-нравственный мир личности и одновременно готова «понять и принять жизненный мир другого человека» [2, с. 170]. С психологией «базовой личности» связана монологическая форма музыкальной речи партии

giving mismatched time and rhythm to the characters of the music plot. So the music of the soloist's part demonstrates the rhythmic dynamics, the singing structure of the melodic text, and the discrete sound time. The other is in the music of a group, tuned to rhythmic statics in the form of extended long sounds, and having a continuous playing time. As a result, the musical plot of the song is revealed in the space of semantic contrast of the characters of the "musical theater", in which the emotional and temporal music of the soloist opposes the musically restrained singing of the group.

In the context of the etiquette "tuning" of the relationship between two characters of a song, the essential features of their musical speech are revealed. The dialogue which is an important condition for the emergence of an etiquette situation, and the monologue which is a category expressing the etiquette concept of such a "basic personality", which is designed to create a "psychologically comfortable environment" [2, p. 169]. The dialogue of the members of the singing ensemble becomes an ideal over ethnic form of expression of the etiquette and theater relations in music. The dialogical form of communication conveys the spiritual and moral world of the individual and at the same time is ready to "understand and accept the life world of another person" [2, p. 170]. The monologue

солиста. Множество приведенных выше музыкальных характеристик напева солиста свидетельствуют о такой его обособленности, когда партия солиста воспринимается монологически самостоятельным компонентом певческого ансамбля.

Сосуществование диалога и монолога воплощает сущностные свойства культур канонического типа, в которых одна индивидуальность необходима для другой [7, с. 17]. В контексте этикетного искусства контактов изъятие одного из персонажей традиционного певческого ансамбля обескровливает музыку, лишает ее ориентиров этноидентификации. Так, при исполнении одной сольной партии песня не воспринимается своей полной этнической версией, предполагающей ансамблевую поддержку. Отдельное исполнение группового напева (партии *жыу-эжыу*) вообще лишено смысла, поскольку данный напев выполняет функцию ответа на запрос солиста.

С речевым этикетом переключается музыкальный «словарь» традиционных песен адыгов, карачаевцев и балкарцев, прежде всего на уровне совпадающих по смыслу формул «приветствия» и «прощания», маркирующих вход и выход из определенного типа общения. Это наиболее древние и в ритуальных культурах семантически емкие знаки общения. Приветствие – это не просто обращение, но средство привлечь внимание, способ организации трудовой деятельности, архаичская вера в магию и силу слова (призыва, выкрика, междометия-восклицания).

form of the musical speech of the soloist's part is connected with the psychology of the “basic personality”. Many of the musical characteristics of the soloist's melody given above testify to its isolation, while the soloist's part is perceived as a monologically independent component of the singing ensemble.

The coexistence of the dialogue and the monologue embodies the essential properties of the canonical type cultures, in which one individuality is necessary for another [7, p. 17]. In the context of the etiquette art of contacts, the seizure of one of the characters in a traditional singing ensemble bleeds music, deprives it of ethno-identity symbolic. So, in the performance of one solo part, the song is not perceived by its full ethnic version, which assumes ensemble support. Separate performance of a group chorus (parts *zhyu – ezhyu*) is completely meaningless, since this chorus performs the function of responding to a soloist's request.

The speech etiquette is common to the musical “vocabulary” of traditional songs of Adyge, Karachay and Balkar, primarily at the level of matching within the “welcome” and “farewell” formulas, marking the entrance and exit of a certain type of communication. These are the most ancient, and in ritual cultures semantically capacious signs of communication. Greeting is not just an appeal, but the means of attracting attention, a way of organizing work, an archaic belief in magic and the power of a word (call, cry, interjection-exclamation). A sign of achievement

Знаком достижения результатов сотрудничества выступает прощание как церемония проводов, выражение радости встречи и вручение подарков на праздниках. Являясь категориями параязыковых систем, данные словесные формулы наделяются театральным характером их произнесения, в кругу которых черты мимики, кинезики (жесты, телодвижения), проксемики (дистанция, зона пограничья участников общения).

В песнях адыгов, карачаевцев и балкарцев формула «приветствия» (запев солиста) и формула «прощания» (ансамблевое завершение мелострофы) отличаются броскостью и запоминаемостью, поскольку ярко выделены своей интонацией и ритмом, пространством и регистром, цеzurой между запевом солиста и ответом группы – как знаком пограничья и узнаваемости участников певческого ансамбля. «Инициированные» этикетным сознанием народов и мигрирующие из жанра в жанр, данные формулы способствовали образованию единой северокавказской певческой модели.

Этикет как форма театрализации наиболее «зримо» ощущается в структуре многоголосия северокавказских песен. Субъект-объектная дифференциация напевов персонажей музыкального сюжета (солиста и группы) демонстрирует их разное игровое взаимодействие в структуре целого на базе антифонного и диалогического видов многоголосия. В контексте диалога-состязания, диалога-борьбы персонажей (солиста в роли субъекта-героя и группы в роли объекта) осмысливается игровое пространство антифонного вида

of the cooperation – this is farewell as a ceremony of closing, an expression of the joy of the meeting and the presentation of gifts on holidays. Being categories of para-language systems, these verbal formulas are endowed with the theatrical character of their pronunciation, which includes facial features, kinesics (gestures, body movements), proxemics (distance, border zone of the participants in communication).

In the songs of the Adyge, Karachay and Balkars, the “greeting” formula (soloist’s chorus) and “farewell” formula (ensemble completion of the melostrophy) are distinguished by their catchiness and memorability. They are clearly seen by their intonation and rhythm, space and register, caesura between the soloist’s song and the group’s response – as a sign of the borderline and recognition of the singing ensemble members. “Initiated” by etiquette consciousness of peoples and migrating from genre to genre, these formulas contributed to the formation of a single North Caucasian singing model.

The etiquette as a form of theatricality is most “visibly” felt in the structure of North Caucasian songs polyphony. The subject-object tunes differentiation of the characters of the musical plot (soloist and group) demonstrates their different playing interaction in the structure of the whole. It is provided on the basis of antiphonic and diaphonic types of polyphony. In the context of dialogue-competition, dialogue-struggle of the character (the soloist in the role of the hero-subject, and the group in the role of the object), the playing space

многоголосия, представляющего чередование (нередко стреттное) контрастных по музыке напевов солиста и группы, и особенно популярного в адыгских песнях разных жанров.

В примере 1 приводится два куплета адыгской (в черкесской версии) героической «Песни о кабардинском ночном нападении» (песня-плач).

Поэтический и музыкальный контраст напевов солиста и *эжью*, стреттное (на фоне еще незавершенного запева солиста) вторжение групповой партии, создают антифонный тип многоголосия, раскрывают музыкальный сюжет песни в контексте диалога-согласия⁴.

В контексте диалога-согласия персонажей предстает преобладающий в карачаево-балкарской певческой традиции диафонный вид многоголосия как наложение лидирующей партии солиста и «аккомпанемента» группового напева. Таков пример 2 – карачаевская версия историко-эпической песни-плача «*Биринчи Эмина*» (Первая Чума). Здесь наглядно передается мелодическое главенство солирующей партии и фоновая роль сопровождения (*эжью*) – свойств диафонного многоголосия, раскрывающего музыкальный сюжет песни

в контексте диалога-согласия⁵.

Сделаем выводы. Традиционная культура северокавказских народов «замешана» на множестве проявлений театрально-зрелищного элемента,

of the antiphonic kind of polyphony is represented. It shows the alternation (often stretch) of the tunes of the soloist and group, contrasting in music. It is especially popular in Adyge songs of different genres. Example No. 1 shows two verses of the Adyge (in the Adyge version) heroic “Song of the Kabardian night attack” (a crying song). The poetic and musical contrast of the soloist’s tunes and the *ezbiu*, the *strett* (against the background of the soloist’s incomplete refrain) invasion of the group part, create an antiphon type of polyphony, reveal the song’s musical plot in the context of dialogue-competition⁴.

In the context of the dialogue-agreement of the characters the diaphone kind of polyphony as the imposition of the soloist leading party and “accompaniment” of the group melody becomes the predominant one in Karachay-Balkar singing tradition. This is the following example – the Karachay version of the historical and epic lament song “*Birinchi Emin*” (The First Plague). Here, the melodic primacy of the solo part and the background role of accompaniment (*ezbiu*) is showed – the properties of the diaphonic polyphony, revealing the musical plot of the song in the context of dialogue-consent⁵.

Conclusions. The traditional culture of the North Caucasian peoples is “mixed” on many

⁴ The example is borrowed from [10, p. 225].

⁵ An example is an author's musical decoding of the audio recording of a song from the Karachay-Cherkessia radio funds (unit of art. No. 17; record of the 60s, XX century). The soloist – Magomed Khabichev, *Ezbiu* – B. Khalilov, M. Mamchuev, A. Khabichev, M. Nogailiev.

⁴ Пример заимствован из [10, с. 225].

⁵ Пример представляет собой авторскую нотную расшифровку аудиозаписи песни из фондов радио Карачаево-Черкесии (ед. хр. № 17; запись 60-х годов XX в.). Солист – Магомед Хабичев, *эжью* – Б. Халилов, М. Мамчув, А. Хабичев, М. Ногайлиев.

Къыхэзыдэм (Затевала)

♩=54

1. Къэ - бэр - дей хэ - ми (рэ) шу - у - флу - и - сыр (и - джы, уий) ээ - ро гъэ хэс - римэ шэ сыр!

Ежью (Все)

Уо, уо - рэ дэ, уо!

А - ий!

Уа - нау - ри - рэ, уа - ри - ра - у ри - ра -

1. Къэ - бэр - дей - хэ - ми (рэ) ди жэщ - те уэ - жьыр (и джы, уа - ре - дэ) лы - гъэжыщ!

ри! Уо, уо - рэ - дэ, уо!

А - ий!

Уа - нау - ри - рэ, уа - ри - ра - у ри - ра -

Пример 1. Къэбэрдей жэщтеуэм и уэрэд. Песня о кабардинском ночном нападении (черкесская)
 Example 1. Keberdey gheschtheyem I uered. The song about Kabardin night attack (Cherkess)

присущего, прежде всего, ритуалам и обрядам, военно-походному быту, народным праздникам и играм. Театрализации «подвержены» и некоторые формы художественного творчества, в которых театраль- ный элемент представлен опос- редованно, но не менее наглядно

manifestations of the theatrical-visual element inherent in the rituals, military marching, public holidays and games. Some forms of the artistic creation are also theateralized. The theater element is presented indirectly, but no less clearly and expressively. Such, in particular, is the singing tradition

1. О ге - е рай и - ра - ра ой, Ой, Шкен-ты- дан бир кьа-ра-гъа кьы-чыр- ды,

а а ой лай о лай о лай,

кьа - ра - чай - гъа бир кюз-люк ер - тен ыч - хын - ды, и т.д.

Пример 2. Биринчи Эмина. Первая Чума (карачаевская песня)
Example 2. Birinchi Emmina. First Plague (Karachay Song)

и выразительно. Такова, в частности, певческая традиция, в данной статье изучаемая на материале песен адыгов, карачаевцев и балкарцев. Взгляд на их певческую культуру в контексте внемузыкальных традиций – например, в фокусе традиционной культуры этикета – дает неожиданное открытие глубинных закономерностей театральной составляющей певческой традиции. Подобие театру обретают процесс постановки песен и сольно-групповой исполнительской практики, тембровая и функциональная иерархия певцов, монолог и диалог

studied in this article on the material of the songs of the Adyge, Karachay and Balkars.

A look at their singing culture in the context of extra-musical traditions – for example, in the focus of traditional etiquette culture – gives an unexpected discovery of the deep patterns of the theatrical component of the singing tradition. The process of staging songs and solo-group performing practice, the timbre and functional hierarchy of singers, monologue and dialogue as the main etiquette-theatrical forms of communication of the characters in the songs show

как основные этикетно-театральные формы общения песенных персонажей. Театральный код дешифруется в музыкальном тексте песен, который маркирует важные в речевом этикете формулы «приветствия» и «прощания», через разные типы многоголосия зримо воссоздает музыкальный сюжет.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Байбурин А. К. У истоков этикета. Этнографические очерки. Л.: Наука, 1990. – 166 с.
2. Бгажноков Б. Х. Адыгская этика как соционормативная система // Мир культуры адыгов (проблемы эволюции и целостности). Майкоп: ГУРИП «Адыгея», 2002. С. 160–177.
3. Бгажноков Б. Х. Адыгский этикет. Нальчик: Эльбрус, 1978. – 160 с.
4. Вишневская Л. А. Театральный элемент певческой традиции северокавказских народов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 3. С. 182–194.
5. Налоев З. М. Социальное и профессиональное расслоение института джегуако // Этнография и современность. Нальчик: Эльбрус, 1987. С. 46–68.
6. Налоев З. М. Организационная структура джегуако // Культура и быт адыгов: этнографические исследования. Вып. VI. Майкоп, 1986. С. 67–94.
7. Лотман Ю. М. Феномен культуры // Ученые записки Тартусского ун-та. Вып. 464. Тарту, 1978. С. 3–17. (Труды по знаковым системам; [Т.] 10: Семиотика культуры).
8. Соколова А. Н. Жанровая трансформация в музыкальном фольклоре (на примере «Молитвы Шамиля») // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9. Вып. 1. С. 30–45.
9. Соколова А. Н. Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. Майкоп: изд-во «Качество», 2004. – 272 с.

their closeness to the theater. The theater code is decrypted in the musical text of the songs, which marks the formulas of “greeting” and “goodbye” important in speech etiquette, visually recreates the musical plot through different types of polyphony.

REFERENCES

1. Baiburin A. K. *U istokov etiketa. Etnograficheskiye ocherki* [At the roots of etiquette. Ethnographic sketches]. Leningrad: Nauka Publ., 1990. 166 p.
2. Bgazhnokov B. Kh. *Adygsкая etika kak sotsionormativnaya sistema* [Adyge ethics as a socio-regulatory system]. In: *Mir kultury adygov (problemy evolyutsii i tselostnnosti)* [The world of Adyghes' culture (issues of evolution and continuity)]. Maikop: Adygeya Publ., 2002, pp. 160–177.
3. Bgazhnokov B. Kh. *Adygskiy etiket* [The Adyge etiquette]. Nalchik: Elbrus Publ., 1978. 160 p.
4. Vishnevskaya L. A. Theater element of the singing tradition of the North-Caucasus peoples. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2015, no. 3, pp. 182–194.
5. Naloyev Z. M. *Sotsialnoye i professionalnoye rassloeniye instituta dzheguako* [Social and professional stratification of the dzheguako institution]. In: *Etnografiya i sovremennost* [Ethnography and modernity]. Nalchik: Elbrus Publ., 1987, pp. 46–68.
6. Naloyev Z. M. *Organizatsionnaya struktura dzheguako* [The organizational structure of dzheguako]. In: *Kultura i byt adygov: etnograficheskiye issledovaniya* [Culture and lifestyle of the Adyghes: ethnographic research]. Maikop, 1986, no. 6, pp. 67–94.
7. Lotman Y. M. *Fenomen kultury* [Phenomenon of culture]. In: *Uchenye zapiski Tartusskogo universiteta*. Vyp. 464 [Scientific notes University of Tartu. Ch. 464]. Tartu, 1978, pp. 3–17. (Trudy po znakovym sistemam. T. 10: Semiotika kultury [Proceedings on sign systems. Vol. 10. Semiotics of culture]).

10. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов (под ред. Е. В. Гиппиуса) / Сост. В. Х. Барагунов, З. П. Кардангушев: Т. III. Ч. I: Героические величальные и плачевые песни. М.: Советский композитор, 1986. – 264 с.

8. Sokolova A. N. *Zhanrovaya transformatsiya v muzikalnom folklоре (na primere «Molitvy Shamilya»)* [Genre transformation in the musical folklore (on the example of «Shamil's Prayer»]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedeniye* [St. Petersburg University News. Art History]. 2019, vol. 9.1, pp. 30–45.

9. Sokolova A. N. *Adygskaya harmonika v kontekste etnicheskoy muzikalnoy kultury* [The Adyghe harmonica in the context of ethnic music culture]. Maikop: Kachestvo Publ., 2004. 272 p.

10. *Narodniye pesni i instrumentalniye naigrыshi adygov* (pod. red. E. V. Gippius) [Adyghe folk songs and instrumental tunes (edited by E. V. Gippius)]. Contributors B. Kh. Baragunov, Z. P. Kardangushev. Vol. 3, Part 1: *Gerоicheskiye velichalniye i placheviye pesni* [Heroic glorifying and lamenting songs]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Publ., 1986. 264 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Вишневская Лилия Алексеевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

E-mail: liliya-vishnevskaya@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-3947-8170

Вишневская Л. А. *Этикет как форма театрализации северокавказской певческой традиции // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2020. № 1. С. 8–26.*

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-8-26

ABOUT THE AUTHOR

Liliya Vishnevskaya – Dr. Sc. in Art History, Professor of the Department of Music theory and composition, Saratov State Conservatoire.

E-mail: liliya-vishnevskaya@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-3947-8170

Vishnevskaya L. A. *Etiquette as a form of theatrical performance of the north-caucasus singing tradition. In: Theatre. Fine Arts. Cinema. Music. 2020, no. 1, pp. 8–26.*

DOI: 10.35852/2588-0144-2020-1-8-26