

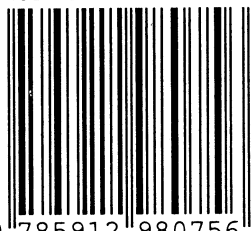
Казанков Александр Алексеевич, старший научный сотрудник Центра истории и культурной антропологии Института Африки РАН.

Основные научные интересы: история первобытного общества, сравнительная мифология, компаративистика, этномузыкология.

Основные публикации:

1. Агрессия в архаических обществах. М., 2002.
2. Термины родства и гипотеза монофилетического происхождения языков // Алгебра родства (ред. В.А. Попов). Вып. 5, МАЭ, СПб. 2000.
3. Regions Based on Social Structure: A Reconsideration (or Apologia for Diffusionism) // Current Anthropology 41 (2000) (совместно с А.В. Коротаевым).
4. Dominance Styles and Variability of Social Relationships in Non-Human and Human Primates: Searching for a Central Paradigm // Primatologie 3 (6) (совместно с М.Л. Бутовской и А.В. Коротаевым).
5. How Ishtar Caused the Flood // Мужчина и женщина: диалог или соперничество. Кн. 1. М., 2005.
6. Символизм числа четыре и распространение матрилинейных социальных структур // Мужчина и женщина. Кн. 2. Эволюция отношений. М., 2007.
7. Neolithic Mythology and the Origin of Social Stratification // Lo Straneiro 37: 527–528: 2004.
8. В соавторстве с Д.М. Бондаренко, А.В. Коротаевым, С.Ю. Боринской и Д.А. Халтуриной «Ethnographic Atlas XXX» // Ethnology № 2. 2003.
9. Лунный заяц, женщина-паук и проблемы сравнительной мифологии. М.: Ин-т Африки РАН, 2007.

ISBN 978-5-91298-075-6

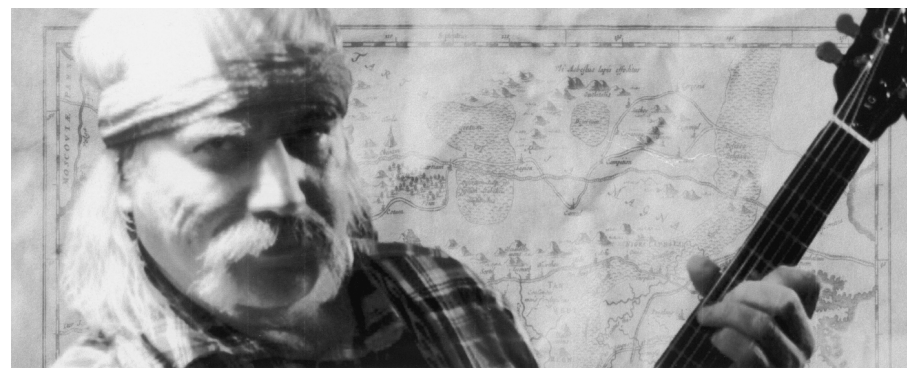


9 785912 980756

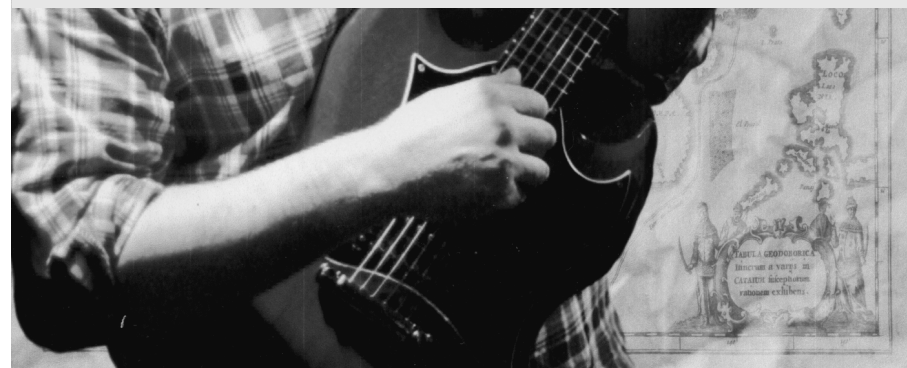
ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА АФРИКИ

А.А. Казанков

А.А. Казанков



ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА АФРИКИ
(кроме арабской и сомалийской)



УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ИНСТИТУТ АФРИКИ РАН

Ответственный редактор

Д.А. Халтурина

А.А. Казанков

**ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА
АФРИКИ
(кроме арабской и сомалийской)**

А.А. Казанков

Традиционная музыка Африки (кроме арабской и сомалийской). – М.: Институт Африки РАН, 2010. – 108 с.

Автор книги предлагает читателю краткий обзор традиционных музыкальных стилей и инструментов Черной и туарегской Африки

Во введении излагается общая теория музыки и разъясняются специальные музыкальные термины с целью сделать книгу более понятной читателям, не имеющим музыкального образования.

Вторая глава книги отличается по стилю от первой и третьей глав. В ней сжато излагается концепция автора о происхождении африканской музыки (и музыки вообще) и рассматриваются вопросы эволюции африканских музыкальных стилей.

Книга рассчитана на самого широкого читателя, интересующегося культурами Африки, а также на этномузыкологов и историков первобытного общества.

Оформление обложки и рисунки автора.

ISBN 978-5-91298-075-6

© Институт Африки РАН, 2010.

© Казанков А.А., текст, рисунки, 2010.

© Абишева Г.М., оформление, 2010.

МОСКВА

2010

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Что такое музыка? (<i>Общие элементы теории музыки</i>)	5
Глава 1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА	
МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ АФРИКИ	10
Мембранофоны	10
Струнные инструменты (хордофоны)	12
Арфы, лиры, цитры	12
Лютни и «скрипки»	15
Африканские «скрипки»	18
Идеофоны	18
Аэрофоны	19
Трубы	23
Тамбин	23
Глава 2. ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА АФРИКИ.	
МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТИЛИ И АРЕАЛЫ	
ИХ РАСПРОСТРАНЕНИЯ В АФРИКЕ	29
Глава 3. МУЗЫКА И ТАНЦЫ ОТДЕЛЬНЫХ НАРОДОВ	
И СТРАН АФРИКИ	58
Туареги	58
Фульбе-вудабе	64
Народы нагорья Эфиопии	66
Масаи	68
Восточный Судан	70
Уганда	71
Камерун	77
Экваториальная Гвинея	78
Ботсвана	79

Замбия	80
Зимбабве	80
Мозамбик	81
Summary	83
Библиография	84
Приложение	92

ВВЕДЕНИЕ

Что такое музыка?

(Общие элементы теории музыки)

Для того, чтобы данная книга была более понятной читателям, не имеющим музыкального образования (или самообразования), необходимо разъяснить некоторые элементы музыкальной теории. Этому мы посвятим введение.

Музыка — это, главным образом, выражение человеком (людьми) своих эмоциональных состояний с помощью звуков, организованных по своей высоте (частоте колебаний) и ритму.

Известный дирижер и пианист Ганс фон Бюлов (*Bülow*) высказался так: «Вначале был ритм» (Sachs 1953: 35). Хотя Курт Закс поясняет далее в своей книге, что максима фон Бюлова неверна в отношении мелодий, исполняемых индивидуально, отметим сразу, что только человек, среди всех животных (включая птиц, насекомых, земноводных и пресмыкающихся), обладает чувством музыкального ритма. Рыб, понятное дело, мы не рассматриваем, хотя некоторые рыбы «поют» (издают «мелодичные» звуки). Так, знаменитая книга Аркадия Фидлера (15 переводов, 32 издания) называется «Рыбы поют в Укаяли» (Укаяли — река в перуанской сельве) (Фидлер 1963). Фидлер имел в виду рыбу арапаима (иначе: пираруку, *Arapaima gigas*), а книгу его я читал еще в детстве.

Теперь я попытаюсь объяснить, что такое ритм на примере. Возьмем, скажем, ритм «четыре четверти». Для того чтобы его создать, можно равномерно стучать одной палочкой из твердого дерева (клависом) о другую. Будем, к примеру, стучать этими палочками один раз в секунду. Такой, но менее громкий ритм создает тикание часов. Хороший барабанщик стучит «как часы», создавая, когда это необходимо «сетку» из совершенно равномерно (по времени) звучащих ударов, на которую может накладываться пение или звучание музыкальных инструментов.

Основной ритм называется метром или размером музыкального произведения (песни, например). Чувство ритма есть только у челове-

ка, животные, если они и отбивают подобие ритма (дятел, горилла, шимпанзе и др.), то делают это с приблизительными, а не точными временными интервалами между ударами.

Ритм три четверти (ритм вальса) подразумевает (требует) равномерного отбивания трех ударов, из которых один в два раза длиннее, чем два других (ум-ба-па, ум-ба-па!). Такого ритма часы не отбивают, кстати. Возможны, конечно, и более сложные ритмы, а также их сочетание, которое, наряду с синкопированием, создает *полиритмию*. Синкопирование — это отбивание удара («выставление акцента» на музыкальном жаргоне) в месте, не предусмотренном метром (размером). Такой удар называется синкопой (*синкопа*, слово женского рода). И пока хватит о ритме. Перейдем к музыкальной высоте звука, то есть — к обсуждению звуковысотных музыкальных соотношений.

Мысленно захватим гитарную струну и отпустим ее (щипнем струну). Она будет колебаться и, следовательно, звучать. Примерно так же колеблются человеческие голосовые связки (живые струны) в человеческой глотке, или столб воздуха внутри флейты. Колебания осуществляются с определенной частотой, зависящей в основном от длины «струны» и силы ее натяжения. Чем чаще колебания, тем выше звук. У женщин и детей, например, голосовые связки меньше по размерам, чем у мужчин, поэтому их голоса звучат «выше».

Звуки музыки — это в основном дискретное явление. Есть такие частоты колебаний (звуки, ноты), одновременное звучание (сочетание) которых приятно для слуха (человека, имеющего музыкальный слух). Такие сочетания звуков (нот) в музыкальной теории называются консонансными (не путать с лингвистическим термином «консонантный», который означает, например, тип фонетического письма, использующего только согласные звуки). Звуки, составляющие консонансные сочетания, имеют кратные частоты, то есть если разделить одну частоту на другую, мы получим либо целое число, либо дробь, числитель и знаменатель которой представлены сравнительно небольшими числами. Самое консонансное сочетание двух музыкальных звуков (нот) называется *октавой*. Два звука, различающиеся на октаву, имеют разницу в частоте (кратность частот), равную двум (или $1/2$, в зависимости от того, делить большую частоту на меньшую или наоборот). Например, один из звуков, которые музыканты называют «ля» имеет частоту колебаний в 440 герц (герц — это одно колебание в секунду). Звук, различающийся с этим звуком на октаву будет иметь частоту в 880 гц, или 220 гц. Оба эти звука будут тоже называться «ля», но это ля более высокой и более низкой октавы, чем звук в 440 гц, который называется нотой ля первой октавы. Соответственно, звук (нота) с частотой 880 гц — это нота ля второй октавы, а нота с частотой 220 гц — это ля контроктавы (я бы хотел написать «ля минус первой октавы», но традиция этого делать не велит).

Внутри октавы тоже есть звуки с кратными сочетаниями частот. Если разделить частотный диапазон октавы на семь частей, мы получим звукоряд, состоящий из семи нот. Делить их принято не произвольно (а в некотором порядке, при котором ноты, получающиеся при разделении, тоже имеют кратные частоты (но не такие кратные как октавы)). В европейской музыке эти ноты (если первая, то есть самая низкая нота звукоряда, – до) называются до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до, что известно всем россиянам, обучавшимся в школах с уроками музыки. Следует еще добавить, что есть музыкальный стиль (тайцев), в котором октава разделена на семь промежутков равной длины без особой заботы о кратности частот нот, получающегося при таком делении звукоряда. Такой звукоряд мне не нравится. Он не нравится не только мне, но и многим (кроме тайцев, а может быть, и многим тайцам), потому, что он неестественный. К вопросу о естественности звукорядов мы еще вернемся.

Если одновременно сыграть (на гитаре или фортепьяно, например) звуки до и ре (или одновременно же спеть их, для чего потребуется два человека) то мы получим звуковысотный интервал, который называется «большая секунда». Соотношение частот составляющих его звуков (нот) таково: 9/10.

Одновременно сыграв первую и третью ноты звукоряда «до мажор» (первую и третью ступени звукоряда), то есть ноты до и ми, мы получим интервал, называемый большой **терцией**. Соотношение частот составляющих его нот – 6/5.

Теперь сделаем неожиданный ход. Разделим интервал между нотами ре и ми на две равные части. В точке деления мы получим новую ноту, которую музыканты называют ре диэз (повышенное ре) или ми бемоль (пониженное ми); ре диэз и ми бемоль по частоте колебаний – это одно и то же. Зачем мы это делаем? В поисках еще одного консонантного звуковысотного интервала. Человечество долго этим занималось в процессе создания музыки. Если мы разделим частоту (звукоколебаний) ноты ми бемоль на частоту колебаний ноты до, то получим соотношение 9/8, то есть довольно кратное соотношение. Следовательно, интервал с таким соотношением частот будет звучать приятно для слуха, будет консонантным. Он называется **малая терция**.

Интервал большая терция тоже консонантный. Звук ми в нем называется третьей ступенью. Мы видим, что терций в европейской музыкальной теории (и практике) – две: малая и большая. Верхний звук интервала малой терции (ми бемоль) ближе по частоте колебаний к до. Малая терция называется минорной, большая терция – мажорной; почему? – рассмотрим позднее.

Теперь разделим частоты звуков фа и до. Получим 4/3. Этот интервал называется **кварта**. На мой слух он звучит очень красиво, не зря гимн Советского Союза начинается с кварты, то есть последовательно

звучащих (условно) нот до и фа, пропеваемых на слоги слова «Союз...». Продолжив процесс деления аналогичным образом, получим следующие интервалы:

Квинта. Частоты колебаний звуков соль и до располагаются на расстоянии, называемом квинтой. Это расстояние (между нотами и их частотами) называется музыкальным интервалом. Интервал квинта – это пятая ступень звукоряда (гаммы до мажор). Соль, деленное на до, дает соотношение частот 3/2.

Большая секста. Шестая ступень. Консонансный интервал. Ля делим на до, получаем 5/3.

Малая секста. Еще одна шестая ступень. Консонансный интервал. Ля бемоль делим на до, получаем 8/5. Нота ля бемоль располагается строго между нотами соль и ля.

Малая септима. Си бемоль делим на до, получаем 9/5. Диссонансный интервал (диссонанс).

Большая септима. Си делим на до, получаем 15/8. Еще более сильный диссонанс, чем малая септима.

Все эти числовые закономерности установил еще Пифагор.

Тритон (увеличенная кварта). Делим соль бемоль на до, получаем 45/32. Это диссонанс. Тритон одно время был интервалом, запрещенным в церковной музыке и объявленным дьявольским. Надо думать, что он был объявлен таковым потому, что был нервно-беспокоящим (ввиду своей диссонантности) и вызывал приближение к экзотическим состояниям, чуждым церковной эстетике. Тритон широко используется в джазовой и народной музыке (в последней – использовался с незапамятных времен).

Теперь поговорим об аккордах. Если одновременно спеть ноты до, ми и соль, то получится мажорный аккорд. Для этого надо уже собраться трем «певцам», а гитарист может сыграть аккорд до мажор тремя пальцами левой руки (что уж говорить о пианисте, который может «брать» аккорды пальцами обеих рук). Мажорный аккорд звучит «приподнято», то есть вызывает положительные эмоции у большинства людей, обладающих музыкальным слухом, но не у всех. Довольно часто встречаются люди, обладающие музыкальным слухом (то есть способные различать звуковысотные соотношения), но эмоционально, так сказать, глухие. У них музыка почти не вызывает эмоций, они играют и поют более-менее равнодушно. Музыкантов среди таких людей довольно много, как правило, – это посредственные музыканты, но иногда – гениальные композиторы. Примером такого гениального композитора, но недостаточно эмоционального, на мой взгляд, музыканта является сэр Пол Маккартни. Когда он принес свое гениальное сочинение «Yesterday» в группу Битлз, то хотел назвать его «Яичница», не понимая лирического потенциала того, что он сочинил. Кстати, пришло время поговорить о лирике.

Если мы сыграем одновременно звуки до, ми бемоль и соль, то получим минорный аккорд (до минор), который вызывает у людей с хорошими музыкальными способностями грусть. У меня есть гипотеза почему так происходит (акустическое обоснование минора), но в этой книге не буду ее рассматривать, так как в ней (книге) мне просто нужно объяснить непонятные термины при обсуждении традиционной африканской музыки.

Акустическое обоснование мажорного аккорда (то есть почему он звучит приподнято) очевидно. Мажорный аккорд – это сочетание трех звуков с консонантными частотами. Он подобен треугольнику – это жесткая (как треугольник), устойчивая и приятная на слух акустическая конструкция. Системы минор-мажорных аккордов, кстати, полностью отсутствуют во всех традиционных народных стилях, кроме западноевропейского. Они были изобретены в церковной европейской музыке и оттуда перебрались в классику и эстраду (и, частично, в народную европейскую музыку). Мажор-минорных аккордов нет, кстати, и в архаической русской народной музыке, поэтому в ней нет необходимости брэнчать мажорные и минорные аккорды на гитаре в качестве аккомпанемента к пению. Баян для этого тем более не годится.

Глава 1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ АФРИКИ

Мембранофоны

Мембранофоны это в обычном человеческом языке – барабаны. Музыкаловедческий жаргон подчеркивает то обстоятельство, что необходимой деталью таких инструментов является мембрана. Следовательно, щелевой сигнальный гонг (выдолбленное бревно с щелью) не является мембранофоном, хотя мой сосед по лестничной площадке вполне мог бы назвать такой инструмент барабаном (если бы знал о его существовании). Таким образом, не всякий «барабан» – мембранофон.

Барабаны доминируют в музыке Черной Африки. В зонах с обильными тропическими лесами их выдалбливают из цельных стволов деревьев, а в зонах сахеля (западноафриканской сухой саванны) делают из больших тыкв-калебас или глиняных горшков, натягивая на них кожаные мембраны. Туарегские барабаны тинде (tindé) – это ступки для размельчения зерна с мембраной из козьей кожи (см. рис. 49). Туареги – народ, который живет в Сахаре в четырех странах: Алжире, Мали, Нигере и Ливии. Туареги также живут и в северной части страны Буркина Фасо.

Помимо обычных, есть в Африке и фрикционные барабаны, при игре на которых звук создается путем трения ладоней о мембрану барабана.

Большие угандийские барабаны U-образной формы (см. рис. 1) распространились в восточную часть Тропической Африки из Эфиопии. Малые барабаны, которые держат под мышкой, также сходны в Эфиопии и Уганде. В Эфиопии их называют «атамо», а в Уганде – «нтимбо». Даже названия созвучны, не правда ли? U-образные барабаны эфиопско-угандийско-типа распространены также в Бурунди и Кении (Musicuganda 2009a: 1–2; Steiner 2009; Doble 2009: 9).

В Центральной Африке и Западной Африке распространены, кроме прочих типов, водяные (рис. 41) и фрикционные (рис. 50) барабаны.

Во многих музыкальных традициях Западного Судана и Гвинейского побережья барабаны объединены в «семьи». Такая «семья» мо-

жет состоять из «матери», «отца», «сына» и «дочери» – четырех барабанов сходной конструкции, но разной величины и по разному орнаментированных.

Перечислю на всякий случай страны культурно-исторической области, называемой «Западный Судан». Это (с запада на восток): Сенегал, Гамбия, Гвинея-Биссау, Гвинея, Мали, Буркина Фасо, Нигер и, частично, Чад. С юга в зоне сахеля (сухой саванны) в Западный Судан входят северные районы стран, относимых в целом к культурно-историческому району «Гвинейское Побережье». Эти страны следующие: Сьерра-Леоне, Либерия, Кот-д'Ивуар, Гана, Того, Бенин, Нигерия. Я подозреваю, что Мавритания имеет некоторые общие с Западным Суданом черты в развитии традиционной музыки [например – распространение инструмента типа техардант (о техарданте см. ниже), или инструментальную музыку *имрагенов*, племени, которое рыбачит с помощью дельфинов и имеет сенегальское происхождение]. Но в целом музыка Мавритании ближе к арабской, чем к туарегской, или западно-суданской, несмотря на то, что большая часть населения Мавритании – это по происхождению берберы *сахаджа*, арабизированные в позднем средневековье (начиная с XVI в.).

Африканские языки нередко тональны. Например, общеизвестна тональность языков лингвистической группы ква-кру, равно как и койсанских языков. Но даже некоторые языки банту по непонятной (мне) причине (возможно из-за субстрата) тональны, например язык *баса* прибрежных районов Камеруна.

В пении тональность языка накладывает некоторые ограничения на мелодические шаблоны, а в инструментальной музыке создает возможность передавать с помощью барабанов текстовые сообщения. На принципе тоновых различий основано использование сигнальных барабанов (щелевых и тамтамов). Последние часто называют «говорящими барабанами». Тональные языки широко распространены на Гвинейском побережье Западной Африки. У *йоруба* Дагомеи и Нигерии есть маленький «двухголовый» барабан из тыквы. Этот инструмент держат под мышкой и ударяют по мембранам палочкой с загнутым концом. Различные тоны извлекаются за счет изменения натяжения мембраны, на которую музыкант давит ладонью свободной левой (или правой, если он левша) руки. Таким образом, барабан может имитировать тоны (нисходящие, восходящие, средние) языка *йоруба*. Сходные барабаны имеют *волоф* (там, т.е. в Сенегале, они называются «тама») и *хауса* (у них такие барабаны называют «каленгу»). (Jones 1959, v. 1: 112-130). У *йоруба*, *игбо*, как и у некоторых других народов Гвинейского побережья, есть деревянные щелевые гонги, богато украшенные резьбой. Некоторые из этих гонгов имели форму вертикально стоящей человеческой фигуры (Hamill Gallery 2009a: 3, см. рис. 2). Схожие барабаны име-

ются у народа *дан* из Либерии (Hamill Gallery 2009b: 2). У *маконде* (северный Мозамбик и южная Танзания) имеются узкие барабаны удлинённой формы в половину человеческого роста с наиболее узкой частью в середине. Эти барабаны по форме напоминают барабаны племен Новой Гвинеи, но они больше по размеру; при игре их ставят на землю (Hamill Gallery 2009c: 1).

Струнные инструменты (хордофоны)

Струнные инструменты (хордофоны) в Африке многообразны. Самый простой из них – музыкальный лук. Если к нему прикрепить (в средней части лука) резонатор из тыквы-калебасы, то такой инструмент уже можно научно назвать «резонаторный музыкальный лук». На языке *фульбе* из Сьерра-Леоне он называется проще – «байлол» (Oven van 1981: 7; Gallery Ezakwantu 2009: 5–6 и рис. 4).

В Африке есть и земляной лук, который сооружают так: сгибают ствол небольшого дерева и к верхней части одного прикрепляют «струну» (шнурок из свитых волокон). К нижнему концу «струны» прикрепляют камень, кусок дерева или коры, который затем вставляют в «нору», вырытую в земле. В северной Гане и Уганде этот инструмент обычно рассматривается как род детской игрушки, однако он используется и взрослыми в обрядах индивидуальной магии (Maraire 2009: 100 и рис. 5). Сходный тип резонатора известен у пигмеев *мбути* леса Итури (северо-восток бывшего Заира), у которых была традиция сооружения земляного «барабана» с резонатором из ямы, вырытой в земле и закрытой шкурой (см. Anghbindi 2009).

Земляной лук также был распространен у тсвана (Ботсвана), венда (ЮАР), в Кот-д'Ивуар, Камеруне (Kruger 1989: 391) и в Кении, в племени *гусии* (Music of Kenya 2009: 4).

Арфы, лиры, цитры

Прежде чем говорить о струнных инструментах в Африке, помимо музыкальных луков, необходимо разобраться с тем, что в музыковедении называется арфами, лирами, цитрами и лютнями. Струнные инструменты можно разделить на две группы. Первая – это инструменты, в которых струны при игре не прижимают к грифу. Гриф инструмента в Африке – это чаще всего палка, наподобие дверной ручки, воткнутая в высушенную тыкву, обтянутую кожей козы или ящерицы. У некоторых инструментов первой группы гриф есть (у дугообразных арф и арф типа «кора», см. ниже). У лир грифа нет.

Вторая группа – это струнные, у которых струны (струну) периодически прижимают к грифу, изменяя высоту извлекаемого звука (тона). Они делятся на щипковые инструменты (лютни) и смычковые инстру-

менты («скрипки»). Гитар, виолончелей и контрабасов среди традиционных инструментов Африки, как вы понимаете, нет. Инструменты типа мандолин в Африке есть, но к северу от Сахары. Исключением из этого правила является инструмент, называющийся «габуси», распространенный арабами на побережье Танзании, Занзибаре и Коморских островах (см. ниже – Лютни и «скрипки»).

К инструментам первой группы относятся арфы, цитры и лиры. Арфа – это инструмент, струны которого разной длины. На лире струны одинаковой длины (как на гитаре). Разница в «высоте» звучания отдельных струн достигается при этом не за счет их разной длины, а за счет разницы в толщине и силе натяжения (струн). Лира – это инструмент типа греческой кифары (см. рис. 6). Цитра – инструмент, на котором струны натянуты непосредственно над резонатором, и которые занимают при игре горизонтальное (по отношению к земле) положение. На рисунках все это объяснить гораздо проще. На рис. 6 изображена угандийская лира. Рис. 7 – это угандийская цитра. Рис. 8 – угандийская «дугобразная» арфа (*arched harp*). На рис. 9 показано положение музыканта, играющего на угандийской лире.

Струнные инструменты типа цитр (их также определяют в музыкологии как «дугобразные арфы»; см. ниже) в Африке весьма вариативны. На Мадагаскаре есть очень интересная цитра «валиха», но музыку Мадагаскара мы не рассматриваем, это увело бы нас далеко на восток от обсуждаемых тем: в Юго-Восточную Азию. В Уганде и Бурунди также есть интересная цитра, которую называют «инанга». Цитру-арфу, распространенную в Камеруне, называют (там же) «мвет». Струны этой цитры натягивают на гриф, сделанный из стебля пальмы рафии. Этот гриф приподнят над корпусом инструмента, а порожек помещается в центре корпуса. В качестве резонатора используют тыкву, которую прижимают к телу, усиливая резонанс. Этот инструмент используется как аккомпанирующий при пении и рассказе историй. Комбинация того и другого может длиться всю ночь, от заката до рассвета (если слушателям на следующий день не надо идти на работу). (Kavuu 1998: 622–633; Maraïre 2009: 101.)

Более подробно можно описать вид и конструкционные особенности традиционных арф тропической Африки на примере инструмента народа *занде*, приведя цитату из книги З.Л. Пугач.

«Нельзя не упомянуть о разнообразных музыкальных инструментах *занде*, среди которых наиболее интересны пятиструнные, часто называемые арфами. ...Такой инструмент состоит из долбленого деревянного резонатора-чаши вытянутой, овальной формы, который переходит в плавно изогнутый кверху гриф, увенчанный искусно вырезанной глубоким рельефом головой человека или животного с хорошо проработанными деталями. Корпус резонатора туго обтянут сыромятной кожей, образующей мембрану (шов, со-

единяющий кожу, бывает или со стороны спинки, или на боках). В мембране сделаны два отверстия. Под мембраной расположена (продольно к корпусу) палочка, на которой закреплены пять пропущенных сквозь кожу мембраны струн. Их противоположные концы намотаны на деревянные колки, вставленные в отверстия на грифе. Струны изготовлены из волос хвоста жирафа, из крученых жил, или из растительного волокна. В плане линия корпуса-резонатора имеет по бокам вогнутости (играющий сидит, зажав корпус между коленями) и в известной мере напоминает обводы деки скрипки или гитары» (Пугач 1985: 88).

В Уганде такие цитры называют *энанга* или *агунду*. Ниже колков, на которых закрепляются струны, на грифе инструмента крепятся подвижные кожаные кольца. Соприкасаясь с такими кольцами, струны цитры издадут дребезжащий звук, высоко ценимый в музыке субсахарской Африки (Musicuganda 2009: 1).

Истории распространения инструментов типа цитр в Африке посвящена первая часть статьи Р. Бленча и М. Дендо (Blench, Dendo 2004). В их статье этот тип инструмента называется «дугобразной арфой» (*arched harp*) (см. рис. 8). Мы называем такие инструменты цитрами, поскольку этот термин короче. Авторы подробно рассматривают ареалы распространения инструментов такого типа за пределами Африки и приходят к вполне обоснованному (в отличие, на мой взгляд, от их вывода относительно распространения флейтовых ансамблей) выводу о том, что в Африке цитры появились около 3 тысячелетия до н.э. и что в целом сложение типа этого инструмента связано с обширным регионом Египет – Ближний Восток – Северная Африка. В дальнейшем этапы распространения цитры в Африке могут быть суммированы так:

- 1) к началу 2 тысячелетия до н.э. она распространилась на всем побережье Северной Африки;
- 2) к началу 1 тыс. до н.э. – в Центральной Сахаре;
- 3) цитра начала распространяться вниз по долине Нила (за пределы Египта начиная со 2 тыс. до н.э.);
- 4) в Центральной Африке – с начала 1 тыс. н.э.;
- 5) в районе южного Камеруна – Габона после (примерно) 500 г. н.э.;
- 6) цитра достигла района истоков Нила к началу 1 тыс. н.э. (Blench, Dendo 2004: 7–8). Если подумать внимательно, почитать соответствующую литературу и сравнить даты, то можно прийти к довольно очевидному выводу: прототип таких инструментов впервые был изобретен в Шумере не позднее начала 3 тыс. до н.э. Оттуда он постепенно распространился и в Нуристан, и в Индию и в Африку.

Арфа *кора* народа малинке (см. рис. 33) рассматривается в разделе, посвященном музыке гриотов.

Лютни и «скрипки»

Предшественниками американского банжо являются щипковые африканские инструменты, корпуса которых обтянуты кожей. Конкретные типы и размеры этих инструментов разнообразны. Рассмотрим сначала инструмент, который *туареги* (народ берберского происхождения, живущий в Сахаре) называют *техардант* (см. рис. 11). Туареги заимствовали его у *сонгаев*, на языке которых этот инструмент называется *н'боли*. Первыми из туарегских племен стали играть на техарданте *кель антессар*, живущие в районе Тимбукту (Kennedy Center 2009: 2). Конструкция н'боли и техарданта идентична. Рассмотрим ее. Деревянный выдолбленный корпус корытообразной вытянутой формы (см. рис. 11) примерно 60–70 см покрыт натянутой кожаной мембраной (сделанной из козьей шкуры), закрепленной на корпусе «корыта» деревянными клиньями.

Гриф инструмента – это круглая палка без ладов, вставленная в разрез кожаной мембраны и прикрепленная к корпусу в двух местах: в его верхней части и в середине нижней стенки корпуса. Струны крепятся к грифу с помощью кожаных колец, примерно так же, как на более известной мандингской *коре* (см. ниже). Струны техарданта жильные (теперь – нейлоновые), обычно их бывает четыре: две игровые струны и две – бурдонные. Инструменты такой же конструкции называются также (у разных народов Западной Африки, соответственно) *ходду*, *тидинит*, *халам* (*xalam*, *khalam*, на языке *волоф*, в Сенегале), *континго*, *кони*, *моло*, *конде* и другие (ATLAS of Plucked Instruments 2009: 2). Бамбара, народ группы манде, называют этот инструмент нгони. Он гораздо более древний, чем кора, которая существует «всего» несколько сот лет (The Ngoni 2009: 2). Образцы пения и игры на халаме можно услышать в Youtube.com по запросу: «Art of the Xalam (& Hoddu)». Лучший (из известных мне) исполнитель на нгони – Бассеку Кояте (*Bassekou Kouyate*, он – бамбара). На сайте Youtube.com по запросу «Bassekou Kouyate & Ngoni ba at GB» можно убедиться, что Бассеку Кояте – виртуоз. Он там играет на инструменте, который меньше туарегского техарданта – это и есть нгони. Подыгрывает Бассеку Кояте музыкант, играющий в остинантно-басовом режиме на инструменте, который больше техарданта. Возможно, что более крупный инструмент также называется нгони.

Судя по материалам из Youtube (см. «playing NGONI» на Youtube.com), словом «нгони» также называют инструмент типа коры (то есть арфу), но меньшего размера и с меньшим количеством струн. Я пока не стал выяснять ошибка ли это, или в Западном Судане есть язык, на котором словом «нгони» называют арфу, а не лютню.

Аконтинг (*akonting*) это инструмент типа н'боли (лютня), распространенный в регионе Сенегал – Гамбия (см. рис. 12–16). Аконтингом

он называется у народа *диула* (*диола*). Диола живут в Сенегале, Гамбии и северной части государства Гвинея-Биссау. У других народов «аконтинг» называется следующим образом (названия народов выделены курсивом): у *баланта* – *кисинта* и *кусунде*, в Сенегале – *еконтинг*, у *манджак* – *бунчундо*, у *напел* – *бусунде*, у *буджого* – *нгипата* (Pestcoe 2009:1). Этот инструмент распространен в районе Западной Африки, который во времена трансатлантической торговли рабами европейцы называли «Рисовый берег» (побережье от Сенегала до Либерии). Языки всех перечисленных в «контексте аконтинга» народов принадлежат к атлантической подгруппе так называемых бантоидных языков (западной подгруппе бантоидных языков).

Гриф аконтинга длиннее (около 1,2 м), чем у н'боли, он доходит до конца резонатора. Делается он из высушенного стебля папируса. Резонатор обычно – калебаса (высушенная тыква), поэтому он обычно бывает круглой формы. Резонатор обтянут высушенной козьей кожей. Струн обычно бывает три, две игровые и верхняя (располагающаяся напротив большого пальца играющего) – бурдонная. Так же как у техарданта, эта струна короче игровых (у техарданта две бурдонных струны). Играют обычно на аконтинге «риффы» (короткие, повторяющиеся мелодии), аккомпанирующие пению. Састейн (*sustain*), что означает длительность свободного звучания ноты после защипывания, – у аконтинга, насколько я могу судить по записям из Youtube, хуже, чем у техарданта (халама) и коры, но лучше, чем у болона (о болоне см. ниже).

Образцы игры на аконтинге можно, например, услышать на Youtube по следующим запросам: 1) «Advanced akonting playing by Ekona Jatta»; 2) «Sana Ndiaye performs at the University of Florida».

Образцы игры туарегов на техарданте можно услышать, например, на записи концерта группы Тартит, приложенной к сайту Ensemble Tartit (Kennedy Center 2009). Многие исполнители на техарданте – настоящие виртуозы, поэтому среди современных туарегов много хороших гитаристов. Тому, кто хорошо играет на техарданте, легко научиться играть и на гитаре. Кроме того, из сравнения образцов игры на халаме и техарданте (это идентичные инструменты с разными названиями) можно сделать вывод, что и технику игры на техарданте туареги заимствовали у негритянских народов Западного Судана. Но поют туареги по-другому.

Хайхуй (*hajhuj*), это инструмент типа техарданта, но больший по размерам и с квадратным корпусом (см. рис. 17). На нем играли (и кое-где играют до сих пор) берберы Атласа и туареги (Atlas of Plucked Instruments 2009: 6). У берберов, помимо арабского луда, есть и другие разновидности щипковых инструментов (гунбри, гунибри, лотар, квитра), которые мы здесь, по логическим причинам, не рассматриваем. *Хайхуй* упомянут только потому, что на нем играли *туареги*.

На восточном побережье Африки распространен арабский инструмент, который на языке суахили называется *кибангала*. Его арабские названия – *кабус* (*qabus*), *каббус*, *канбус*. На Коморских островах он называется *габуси* (*gabusi*). Этот инструмент является предшественником арабского луда (от которого, в свою очередь происходят есвропейские лютия и гитара). У кабуса гриф и корпус вырезаются из единого куска дерева (см. рис. 18). В настоящее время этот инструмент в арабском мире почти исчез, вытесненный лудом, а вот в Сабахе и Брунее (остров Калимантан) на нем до сих пор играют (Atlas of Plucked Instruments 2009: 5). Ясно, что кабус стал популярен в Юго-Восточной Азии благодаря арабам.

Болон – инструмент, распространенный в Западном Судане. Условно можно назвать его басовой цитрой. Это большой (до метра в диаметре) калекас в форме шара, обтянутый телячьей шкурой. К резонатору прикреплена изогнутая в виде лука палка, к конечной части которой при помощи кожаных колец прикреплены, по меньшей мере, три довольно толстые жильные струны (рис. 19). Регистр болона соответствует баритону мужского голоса человека. У этого инструмента весьма короткий «састейн» (время свободного звучания струны) и глухой тембр. Играя на нем, музыкант часто сочетает игру на собственно струнах и отбивание ритма по корпусу болона (тыкве). Похожий способ игры имеется у гитаристов жанра фламенко.

Струны болона защищаются большими пальцами. Данный инструмент используется, в том числе, для остинантного сопровождения собственного пения (речитатива) гриотами, а также в ритуалах, связанных с охотой и тайными союзами охотников. Гриоты – это певцы-сказители Западной Африки, барды можно сказать.

В государстве Сьерра-Леоне есть инструмент типа болона «бате болон» (Oven van 1981: 8). Там же есть разновидность этого инструмента, называемая «кондинги» (на языке сусу) или «конде» (*kondé*) (на языке *темне*).

В европейской музыкальной традиции диапазону болона примерно соответствует виолончель, но это смычковый струнный инструмент, тембр которого невыигрышен при щипковом способе звукоизвлечения. Щипкового инструмента с подобным диапазоном (промежуточным между гитарой и контрабасом) у европейцев нет. У *берберов* Северной Африки есть подобный щипковый инструмент с деревянным резонаторным корпусом (берберская гитара). Я пишу об этом со знанием дела и подробно потому, что когда-то сделал из гитары инструмент подобного диапазона, поставив на ее удлиненный и укрепленный гриф высокие струны от бас-гитары, и был очарован сочетанием его низкого тембра с собственным голосом. Поясняю: был очарован именно «сочетанием», а не тембром собственного голоса. Манера использования болона явно послужила прототипом специфики использования *риффа* в американском блюзе и позднее – в рок музыке.

Африканские «скрипки»

Струнные смычковые в рассматриваемой нами части Африки это однострунные «скрипки». Туарегская «скрипка» называется *анзад/имзад*, эфиопская – *масинко* (LESSON 53: Ethiopia 2009). Анзад – см. рис. 20, масинко – см. рис. 21. Третья разновидность однострунной скрипки (см. рис. 23, 24) распространена в Тропической Африке (Западной, Центральной и Восточной) и имеет множество названий. В Западной и Восточной Тропической Африке она распространилась сравнительно недавно, не ранее XIX в., чего нельзя сказать ни о Сахаре, ни об Эфиопии. В Западном Судане этот инструмент распространен явно ранее XIX века.

«Тропическая» однострунная скрипка конструктивно одинакова во всех странах. Подробнее мы рассматриваем все эти «скрипки» в разделах, посвященных музыке отдельных стран и народов (глава 3).

Идеофоны

Идеофоны – это инструменты, которые звучат «сами по себе». Пример такого инструмента в Африке – кусок бамбука с насечками, по которому водят палочкой, ритмично извлекая дребезжащие звуки. Другие примеры идеофонов – «кастаньеты» или полые тыквы с насыпанными внутрь семенами, привязанные к ногам или к телу (погремушки). Любопытная разновидность идеофона – дощечка гуделка, которая в Африке, в отличие от аборигенов Австралии, является детским инструментом. К идеофонам также относятся инструменты типа *клавес* – двух палочек из твердого дерева, которыми отбивают мерный ритм. Этот инструмент важен в кубинской музыке и в музыке австралийских аборигенов. Вероятно, идеофоны такого типа – одни из самых древних инструментов на Земле. Древнеегипетский идеофон – это си-струм (см. раздел, посвященный музыке Эфиопии и рис. 25, 26).

Есть два типа идеофонов, с помощью которых можно исполнять мелодии. Один – это санза (мбира). Другой – ксилофон.

Мбира (ламеллофон) состоит из плоских железных (реже – деревянных) стержней разной длины, укрепленных на деревянной подставке таким образом, что защищая их, можно извлекать звуки разной (стабильной) высоты (см. рис. 6). К этой конструкции иногда прикрепляют кусочки металла или связки раковин для того, чтобы создавать дребезжащий тон. Количество стержней в разных конструкциях мбири обычно колеблется от пяти до двадцати, но *гого* из Танзании изготавливают мбири с количеством стержней до сорока трех, очевидно с целью вызывать резонаторную вибрацию стержней среднего регистра. Звукоряд мбир включает пентатонные (пять нот), гексатонные (шесть нот) и гептатонные (семь нот) разновидности (Tracey 1970).

Мбира, по-видимому, – аутентичное африканское изобретение. Она распространена в тропической части Черного континента повсеместно. Первые европейские письменные сведения о ней относятся к XVI в. прошлого тысячелетия (1500-е гг.).

Ксилофоны в традиционной африканской музыке могут быть сгруппированы в четыре типа. В конструкциях первого типа (1): деревянные бруски, расположенные в порядке градации по величине над резонаторами – ямой, глиняными горшками, или открытым корытом. *Ибо* в Нигерии и *зарамо* в Танзании используют ксилофоны этого типа (Maraire 2009: 97).

В ксилофонах второго типа (2) (*у кисси* из Гвинеи и Кот-д'Ивуар, например) бруски укладывают на два куска бананового стебля. В конструкциях третьего типа (3) бруски ксилофона укреплены на деревянной раме, под ними находятся резонаторы из тыкв. Такие инструменты широко распространены в Западной, Центральной и Восточной субсахарской Африке. В ксилофонах (4), распространенных в Буркина Фасо, используются изогнутые деревянные бруски с резонаторами из тыкв (калебас).

При дворе кабаки, священного царя Баганды, играли ансамбли музыкантов, состоявшие из ксилофонов и ламелофонов санза. У *шона* (Зимбабве) имеются ансамбли из нескольких ксилофонов (до десяти), ранжированных по величине. Описание ксилофонов *чопи* и музыки, связанной с ансамблями ксилофонов у этого народа будет дано ниже (см. Музыка Мозамбика, глава 3).

Ксилофон Западного Судана – это *балафон* (см. рис. 28). Бруски дерева прикреплены к каркасу, тыквенные резонаторы расположены под издающими при ударе ранжированные звуки (ноты) брусками. Частичное совпадение греческого и мандингского терминов здесь – случайное совпадение. В стенках резонаторных кalebас, величина которых тоже калибрована, высверливаются отверстия, которые заклеивают легкой бумагой, что дает тембру инструмента легкий («мягкий», «теплый») оттенок дребезжания. Такой же принцип используется в китайской флейте «дичжи», но в Африке он применен не к флейте (флейты, подобной «дичжи», на Черном континенте нет), а к резонаторам ксилофона. В Уганде (*у баганда, басого и баконго*) ксилофоны называют амадинга.

Аэрофоны

Аэрофоны – это «научное» название духовых инструментов. Это флейты, свирели, флейты Пана, трубы и тому подобное. Флейты чаще всего изготавливают из бамбука, но есть и более экзотические материалы, о которых мы еще будем говорить. В Африке есть все виды флейт кроме носовых, которые распространены в Океании и некоторых частях Юго-Восточной Азии (Maraire 2009: 99).

В Уганде есть даже продольные флейты с v-образным вырезом (см. рис. 34–37). Это флейты типа латиноамериканской кены (notched flutes). Некоторые из угандийских типов флейт имеют большую длину, три отверстия и играют на них техникой передувания (Nketia Kwabena 1974: 93). *Туркана* и *самбуру* (нилоты Кении) имеют флейту типа башкирского курая (болгарского кавала) без ротика вообще, но с несколькими (например, четырьмя) игровыми отверстиями (Senoga-Zaka 1986: 126). Флейта такого же типа есть у *белуджей* Пакистана. В некоторых районах Эфиопии играют на продольных обертоновых флейтах без ротика (и без игровых отверстий).

В Африке есть и боковые обертоновые флейты, подобные флейтам, распространенным в нагорьях Новой Гвинеи. У зулусов при игре на длинной флейте такого типа («*умтшинго*», *umtshingo*) обертоны извлекают, открывая и закрывая рукой концевое отверстие инструмента.

Обертоновых флейт типа колюк (колюка), которые изготавливали в Белгородской области России, в Африке нет (или я пока не нашел о них сведений). По-видимому, белгородская конструкция ротика обертоновой флейты уникальна (см. рис. 29), хотя сам принцип игры на флейте без игровых отверстий методом передувания в мире довольно распространен. Кроме Африки и Новой Гвинеи флейты такого типа есть, например, в Словакии («флуер») и Болгарии («тилинко»).

В 1497 г. португальский мореплаватель Вашку да Гама встретил группу «туземцев» (*койкоинов*), «игравших на четырех или пяти тростниковых флейтах». Это были, конечно, флейты Пана. Игра на этих инструментах доминировала в инструментальной музыке *койкоинов* Южной Африки. От них этот стиль заимствовали некоторые народы банту, племена Ботсваны, например. На флейтах Пана в манере «хокет» играли в Ботсване, по крайней мере, *нгвакетсе*, то есть одно из племен *тсвана*. В такой же манере играют по сей день *д'ираше* (*дираше*, *гидоле*, *гиддле*) юго-западной Эфиопии. Игра на флейтах Пана также распространена в Зимбабве и в прилегающем к району Тете (Зимбабве) районе северо-восточного Мозамбика (*у народа ньюнгве*) (Kleelan 2009: 2).

Слово хокет в старофранцузском языке значило «икота». Ныне это специальный музыкальный термин, обозначающий такой стиль игры, при котором музыканты поочередно извлекают по одной ноте разной высоты, каждый играя только на одной трубе или трубке флейты Пана. В пении хокетные фразы могут включать по несколько нот, но они (фразы) все равно довольно короткие.

Прочие интересные в плане музыкального анализа по тематике данной книги народы юго-запада Эфиопии это *омо*, *бурджи*, *консо*, *гедео*, *гамо*, *ааро* (амаро), *давро* (*dawro*). Район, где живут эти народы, называется «Региональный штат южных наций, национальностей и народов» или SNNPR (Southern Nations, Nationalities and Peoples'.

Regional State). Столица этого штата – город Авасса (Awassa). Знаменит также своим фольклорным фестивалем центр района Шамо-Абайя (часть района Гамо-Гофа) – Арба Мынч. То, что Мынч произносится «Мынч», а не Минч, любезно сообщил мне знаменитый путешественник и блестящий фотограф Владимир Снатенков, за что я ему крайне признателен. По-английски данное название пишется Arba Minch, так что «ы» в нем не распознать, если не поехать в Эфиопию, или не встретить в коридорах Института Африки В. Снатенкова, который, разумеется, в Эфиопии был. Вообще говоря, создается впечатление (и не только по фотографиям), что Владимир Снатенков был во всех регионах планеты Земля кроме Антарктиды.

Юго-Западная Эфиопия (SNNPR) – это сельскохозяйственный район с достаточно обильным бимодальным увлажнением (обычно более 1000 мм в год). Только в районе обитания *консо* средняя цифра ниже – 609 мм за тридцатилетний период наблюдения (1971–2000 гг.) (Regional overview 2009: 10).

Что такое фестиваль Арба Мынч? Это региональный фестиваль пения и танцев народов Юго-Западной Эфиопии, на котором выступают, в частности, представители народов *гидоле* (*giddle*), *дорзо*, *дираше*, *гамо* и других. Дираша играют на флейтах Пана в совершенно своеобразной манере. Они дуют в них как бы «внахлест» (по времени). У каждого из играющих (в ансамбле около пятнадцати человек) только две трубочки: короткая и длинная. Они играют ноты по очереди, но концы «фраз» (каждая из которых состоит всего лишь из одной ноты) накладываются друг на друга и звучат диссонирующие секундные интервалы. Основу исполнения составляет фраза всего из трех повторяющихся нот: *соль-фа диэз-ре* (в нисходящем порядке; указание нот приблизительно, потому что эта музыка – нетемперирована. В разгаре исполнения, которое также сопровождается танцем, музыканты переходят с длинных трубочек на короткие. Тисситура (общая высота звучания) «пьесы» повышается, диссонансы усиливаются, психологическое напряжение нарастает. Это совершенно очевидно нацеленная на достижение транса музыка, про которую эмоционально стерильный музыкант-обыватель мог бы сказать «музыкальное послание из палаты номер шесть». Образец музыки дираше на флейтах Пана можно найти *Youtube.com* по запросу «*Ethiopian Music: Dirashe: Phila Flute Demonstration*».

В вокальной музыке остальных перечисленных народов (участников фестиваля Арба Мынч) широко представлен бушменско-пигмейский полифонический стиль.

Здесь в обычном повествовании приходится сделать перерыв и пояснить, что такое темперация. Дело в том, что истинное соотношение частот между октавами (см. введение) по мере повышения октав начинает превосходить отношение 1/2. Для того, чтобы можно было играть

на одном инструменте (клавире, предшественнике фортепьяно). Иоганн Себастьян Бах предложил сделать настройку клавира приближительной. Ноты, которые звучат на фортепьяно, выше тех, что поют, скажем, донские казаки, на 1/107 тона, что человеческое ухо якобы не замечает. Действительно – не замечает как фальшь, но замечает как интонацию, тембровую окраску звука. Таким образом, петь народные песни под фортепьяно – почти бессмысленное занятие. Так вот, повторяю, музыка дираше нетемперирована, поэтому можно только приблизительно говорить о ней в терминах европейского нотирования. Как начальный ориентир – это вполне допустимо, а дальше нужно слушать записи (из Youtube, например).

Вспомним, что термины, связанные с овцеводством в языках группы кхое, – центрально суданского происхождения (см. Ehret 1968). Центрально-суданские языки – это подгруппа нило-сахарских языков, распространенная в северном Конго и прилегающих районах Центрально-Африканской Республики. На центрально-суданских языках говорят, в частности, народы группы *мору-мангбету*.

Прочие области распространения игры на одиночных флейтах Пана в манере «хокет» в Африке, о которых сообщает Британская «он-лайн» энциклопедия, протянулись от Южной Африки через восточное Конго (со столицей Киншасы), Уганду и Судан до южной Эфиопии. Ансамбли из флейт Пана, в которых отдельные трубки связаны, известны в центральной Африке, Мозамбике (*у ньюнгве*, *nyungwe*), Зимбабве (*шона*), Уганде/Танзании (*сога*). У *шона* этот инструмент называется «нгоромбе». Есть музейный экспонат (из музея в Намибии) и бушменской (из Намибии же) флейты Пана со связанными трубочками.

Распространению хокетной игры на флейтах посвящено несколько страниц из статьи Р. Бленча и М. Дендо, которая называется «Реконструируя африканскую музыкальную историю: методы и результаты» (Blench, Dendo 2002). В этой статье авторы приходят к совершенно неправильным (по моему мнению) выводам относительно истории распространения этого музыкального стиля в Африке.

Бленч и Дендо объединяют и рассматривают вместе хокетную игру на любых флейтах и кроме того – на трубах. Они считают, что распространение этого стиля связано с первоначальным расселением народов нило-сахарской языковой семьи из района, где сходятся вместо границы Эфиопии и Восточного Судана. Датировка ими начала этого движения – примерно 18 кн., (Blench, Dendo 2004: 11). «Кн.» – значит «тысяч лет назад» («килолет назад»).

Виктор Грауэр совершенно убедительно показал, что в Африке только хокетная игра на флейтах и трубах историко-генетически неразрывно связана с пением бушменско-пигмейского типа (П-Б) и восходит к более раннему, чем 18 кн., времени и как культурная традиция – связана в первую очередь – с предками койсанских и пигмей-

ских народов. От себя добавлю, что, вопреки мнению Бленча и Дендо, не *койкоины* позаимствовали хоккедную игру на флейтах Пана у *тсвана*, а в точности наоборот, как об этом писал Персиваль Керби, на книгу которого ссылаются авторы.

Флейта мосси (рис. 31) повторяет силуэт изображения, имеющего символически-сексуальное значение (см. Frobenius 1923: 163, Bild 32).

Трубы

Сигнальные трубы (см. рис. 38–40) в Африке многообразны. Они имели важное социальное значение. В районе среднего течения реки Конго их называли *бамбере*. Обычно трубы изготавливались из рогов различных антилоп, иногда из слоновьих бивней. Игровых отверстий в них не вырезали, играли часто в манере «хокет», когда музыканты поочередно извлекают по одной ноте разной высоты, каждый играя только на одной трубе.

Тамбин

Тамбин – это флейта гвинейских фульбе, так называемых *фута джалонке* (по имени плато Фута Джалон). Она имеет всего три отверстия. Длина флейты – около 70 см, что примерно соответствует тональности «ре». В Сьерра-Леоне такие флейты называют «серду» и играют на них тоже фульбе (Oven van 1981: 11).

Тамбин – поперечная флейта с овальным ротиком, иногда украшенная раковинами каури. Она издает звук с присвистом. Техника игры на тамбине виртуозна, но основана на извлечении небольшого количества обильно декорированных нот в двух октавах с использованием техники передувания (Fula Flute 2009: 1-3). Наиболее известный исполнитель – Байло Ба в настоящее время живет в США, играет в ансамбле Fula Flute, имеющем типично западносуданский набор инструментов: кора, балафон (разновидность ксилофона), но без джембе (барабана определенного типа), тамбин и трехструнный щипковый инструмент болон. Байло Ба – сын фулани и вьетнамки. Руководитель ансамбля Fula Flute – Сильвен Леру, тоже играет на тамбине, но Байло Ба – ведущий тамбинист; можно сказать, используя выражение классической музыки, что Сильвен Леру играет второй тамбин в данном малом оркестре.

Остальные музыканты:

Кеба Сиссоко – кора;

Якуба Сиссоко – кора;

Фамора Диабате – балафон (суданский ксилофон);

Питер Фанд – контрабас;

Куру Куяте – болон.

Кора – это щипковый струнный инструмент, который, в согласии с нашей классификацией, следует называть арфой, но который чаще называют в англоязычной литературе арфо-лютней (*harp-lute*). Лучше его не классифицировать, а конкретно описать в качестве приложения к рисунку № 33. Итак, кора имеет круглый корпус из большой тыквы-калебасы и палку, в качестве грифа, к которой кожаными кольцами крепятся концы 21 струны, пересекающих подставку инструмента и закрепленных на дальнем конце корпуса (см. Visual Dictionary 2009: 1; Cora Connection 2009).

Можно заметить, что состав ансамбля Fula Flute (за исключением контрабаса) типично гриотский, хотя доминируют в нем флейты. (Гриоты, напоминая, – это певцы и сказители у народов Западного Судана). Фамилии и имена участников ансамбля играющих на коре, балафоне и болоне – типично мандингские (манден). Ансамбль часто играет с наиболее знаменитым манденским (мандингским) исполнителем на болоне – Эль Хаджи Джели Сори Куяте. Это гриот. *Джели* по мандингски – *гриот*, то есть бард, сказитель. Искусство гриотов до сих пор высоко ценится в странах Западного Судана и в настоящее время испытывает некоторое возрождение.

Гриоты в Западной Африке совмещают в себе функции историков, хранящих устные эпические традиции, сельских музыкантов, которые сочиняют песни по случаю, прославляя те или иные семейства или влиятельных лиц на заказ. Они также философы и фольклористы, хранители и изобретатели формул языка. Короче их функции весьма разнообразны, включая общение с потусторонним миром. Многие гриоты высокоуважаемы и их искусство имеет статус национального достояния (например, в 1970-х–1980-х годах в Гамбии).

Гриоты обычно исполняют свои импровизационно-поэтические произведения, одновременно аккомпанируя себе на коре, балафоне, или болоне. В Мали гриоты чаще всего *мандинги* по-национальности. На барабане *джембе* гриоты обычно не играют. На нем играют мандинги благородного происхождения или люди, имеющие связь с кастой (социальной группой) кузнецов.

Джембе это разновидность барабана (см. рис. 47 и Charry 1996), который в английской редакции называется *jembe*, а во французской – *djembe*. Джембе стал известен и даже популярен в Западной Европе благодаря гастроям ансамбля «Африканский Балет» (*Les Ballets Africains*) в 1950-х гг. и игре на джембе члена этого ансамбля Ладжи Камара (мандинка по-национальности). В 1980-е гг. он приобрел в Западной Европе беспрецедентную популярность, благодаря турам национальных балетов таких стран, как Гвинея, Мали, Сенегал. В Западной Африке (включая Северную Нигерию и Камерун) джембе распространен практически повсеместно.

«Английский часто является четвертым, пятым или даже шестым языком для африканских мастеров игры на джембе, вслед за их родным языком – манинка, сусу, или бамана (все это языки группы мандинго. – А.К.) языками фула, волоф, сонинке или бобо и, наконец, французским» (Chaggy 1996: 2). Адаптация деревенских традиций для более широкой аудитории – новое явление для мастеров игры на джембе. Одной из целей создания национальных балетов после достижения странами Западной Африки политической независимости была популяризация их традиционного деревенского музыкального искусства за границей. При этом круг зрителей в традиционном деревенском контексте был разорван и заменен линией и сценой концертных площадок Европы и США. Основной корпус традиций изготовления джембе и игры на этом инструменте происходит из Мали и Гвинеи и сформировался в культурной среде манде-язычных народов *манинка* и *сусу*. Прародина народа манинка называется Манде и расположена она на территории примерно между пунктами Канкан и Бамако в Мали и Гвинее. В произношении носителей рассматриваемого языка *манинка* звучит как *манде-нка* и означает «человек из Манде». Мали – это искажение слова Манде, а слово *малинке* (*мандинго*) является синонимом слова *манинка*. Сусу (*сосо*) – это народ из северного Мали, близко родственник манинка. После поражения их правителя предков сусу Сундиаты (Сунджаты) и его союзников в XIII в. они покинули Мали и переселились в Гвинею, восприняв культурные традиции тех этнических групп, среди которых они поселились. Современное употребление этнонима сусу обычно относится к тем (относительно поздним) группам переселенцев, которые достигли морского побережья Гвинеи. Джембе мигрировал вместе с ними, и его использование распространилось, таким образом, вплоть до Сенегала. Кроме того джембе постепенно распространился в таких странах как Кот-д’Ивуар и Буркина Фасо.

Первоначально джембе был ассоциирован с классом наследственных профессиональных кузнецов, происходивших из манинка/сусу и называвшихся нуму (сравн. с культурными героями-амфибиями догенов *номмо*). С нуму связывалось владение определенными видами магии. Они изготавливали могущественные маски Комо, ассоциированные с тайными обществами, которые сами же нуму и возглавляли. Эти общества проводили инициации юношей и девушек, которые сопровождались танцами и игрой на джембе. Широкое распространение джембе в Западном Судане возможно связано в первую очередь именно с миграциями этих профессиональных кузнецов, которые начались еще в первом тысячелетии н.э. Семьи нуму с фамилиями Камара, Думбия и Канте (Кануте) неразрывно связаны с эпикой Сундиаты, которая повествует о создании (XIII в. н.э.) и последующем могуществе империи Мали (Манде) связанной с именем Сундиаты Кейта и его потомков.

Согласно широко распространенной традиции фамилии (кланы) Камара и Думбия были союзниками Кейты и помогли ему свергнуть диктатуру короля-тирана *сусу* Сумангуру Канте.

Несмотря на ассоциацию джембе с родами нуму, по части того, кто мог играть на джембе, ограничений не было. Музыка у народов манде, и шире – в Западном Судане, ассоциирована с другой общественной группой, а именно – с гриотами. Так профессиональных сказителей народов манде называли французы, а на языке манинка имя сказителя – историка устной традиции, музыканта-импровизатора – *джали* (дже-ли). Обычными инструментами гриотов являются кора, бала (балафон), то есть ксилофон и кони (нгони) – четырех-или пятиструнная арфа. Кроме того иногда они играют на болоне – трехструнной лютне со звуковысотным диапазоном (гамбитусом) виолончели. Нередко дже-ли, как одаренные профессиональные музыканты, играют и на джембе, сознавая, однако, что традиционно это «не их инструмент». Среди хасонке, северных родичей манинка, проживающих в северо-западном Мали только джели может играть на дундуне (*dundun*), большом двойном басовом барабане, аккомпанирующем игру на джембе. Дундун у хасонке называют также «джели дундун». В других областях Мали игра на дундунах не связана с какой-либо особой социальной группой. Довольно часто играющий на дундуне музыкант одновременно ударяет также и в тембровый колоколец (ковбелл, *bell*), который либо прикреплен к дундуну, либо держится в левой руке.

Фамилии, ассоциированные (у манинка) наиболее часто с джели, это – Куяте и Диабате. В обществе манинка было сословие знати (*hogan*) с фамилиями Кейта, Конате, Коне, Траоре. В прошлом члены этих патронимий (родов) были воинами, правителями, вождями, хотя сейчас социальная структура малинке гораздо более подвижна, чем в предколониальные времена. И, тем не менее, огромное большинство музыкантов, играющих на джембе в деревнях и городах Мали, происходят из народов манинка или сусу и родов кузнецов (нуму) с фамилиями Камара, Думбия и Канте. Большинство музыкантов с фамилиями Кейта или Конате, играющих на джембе, – это манинка, выходцы из клана херон. Однако Адама Дrame из Буркина Фасо утверждает, что там джембе – это инструмент джели, то есть гриотов. Но не в Мали.

Развитие современных (традиционных притом!) стилей игры на джембе – плод колониальных влияний и произвольных границ, нарезанных в Западной Африке европейцами. Родина малинке – Манде была искусственно разделена между Мали и Гвинеей. Попадая в Бамако (столицу Мали), музыканты мандинка знакомились с ритмами из северной саванны и сахеля. Они называли их по именам этнических групп (народов): *бамана*, *васулу*, *марака*, *сараколе*, *догон*, *пель*. То же самое происходило в Гвинее, где в столице Конакри барабанщики мандинка знакомились со стилями музыки бага, тома, мане, темне,

герце. В результате национальные стили игры на ударных инструментах в Мали и Гвинее разнообразились и обогащались.

Каждый ритм и танец, связанные с джембе, имеют свое имя, цель, равно как и время, и место исполнения. Некоторые ритмы посвящены определенным классам людей (социальным слоям), например джели дон (танец джели), волосо дон (танец рабов), дундунба дон (танец храбрецов/воинов). Ритм (танец) соли (solé) связан с инициациями (обрезанием и инцизией), ритм касса – с прополкой полей. (Инцизия – это надрезание полового члена.)

Ритуальная игра на барабанах в деревнях (первоначально) и в городах длится обычно часами, причем барабанщики и танцоры концентрируются обычно на одном или немногих ритмах. Все присутствующие обычно в тот или иной момент принимают участие в танце, приближаясь к барабанщикам поодиночке, парами или в тройках, вступая с ними в шуточный пантомимичный диалог. В игре барабанщиков и танцах отрезки экстативного исполнения чередуются с периодами спокойной игры, когда гости поют, обычно ведомые джели мусо (женщиной-гриоткой). В этот момент барабанщики и танцоры «переводят» (восстанавливают) дыхание. Все это, как правило, отсутствует в постановочных танцах, исполняемых на сцене.

Минимальный состав ансамбля ударных (ансамбля джембе), требует наличия одного солирующего джембе, одного аккомпанирующего джембе и одного дундуна. Типичным является использование двух или трех дундунов, включая сангба (sangba – дундун среднего размера) и кенкени – малый дундун. Стандартный ансамбль – это два джембе и два дундуна. Максимальное число дундунов в ансамбле – три, а количество джембе не ограничено. Полиритмическое «разведение» их партий – творческая задача импровизаторов-исполнителей.

Однако следует помнить, что музыка джембе предназначена не для эстетического послушивания, а для танца под ритмы барабанов и пение.

Кора – арфо-лютня народа мандинка (мадинго). Имеет двадцать одну струну и резонатор из большой круглой тыквы (см. рис. 33).

Искусство гриотов повлияло на формирование афроамериканского блюза, о чем талантливо написал Сэмьюэл Чартерс (Charters 1981).

Музыка Африки южнее Сахары имеет ряд общих черт. Она полиритмична и важнейшую (ведущую) роль в ней играют ударные инструменты. Кроме того она вокальна. Ударные инструменты Черной Африки включают в себя большой набор барабанов, щелевых гонгов (сигнальных) трещеток, двойных ковбелов (колокольцев со специфическим тембром). Струнные – это лютни, арфы, музыкальные луки (в Бразилии музыкальный лук, используемый в ритуальной борьбе капоэйра называется *биримбао*), однострунная скрипка, распространившаяся с севера. Ранее всего она зафиксирована у туарегов, а в Экваториальной Африке распространилась недавно. Имеются также различные типы ксилофонов, ламелофоны (мбира, санза) (см. главу 1).

Барабаны, используемые в традиционной африканской музыке, включают в себя «джембе» (см. выше), «бугарабу» в Западной Африке, водяные барабаны в Центральной и Западной Африке и различные типы барабанов, часто называемые «нгома» в Центральной и Южной Африке.

Тембры африканских инструментов своеобразны. Ко многим инструментам прикрепляются устройства, намеренно создающие шумовые тембры. Это черта совершенно не свойственна европейской классической музыке, которая старается избегать шумов. К арфе эннанга прикрепляются кольца из шкуры гоанны (разновидность большой ящерицы) таким образом, чтобы вибрирующие струны касались их. Таким путем достигается «трещащий» оттенок тембра. Здесь можно провести параллель с пугающими масками в африканском изобразительном искусстве. Другой пример – это мембраны, изготовленные из паутины паучьих сетей, прикрепленные к открытым частям резонаторов-калебас в некоторых типах ксилофонов. В пении также порой наблюдается тенденция к достижению гортанных или сипящих тембров, совершенно нехарактерная для идеалов западной музыки, за исключением, может быть, юго-западномедиземноморской (например, корсиканской) музыки, но, я должен сказать, что там это было связано с необходимостью тембрового слияния в многоголосной полифонической музыке с целью достижения появления высокоспектровых призывов («ангельских голосов»).

Известно синкретическое единство пения и танца в Африке. В африканских языках южнее Сахары обычно бывают слова, обозначающие пение, игру на музыкальных инструментах, танец, музыкальное действие, часто объединяющее все эти три вида деятельности, но в них нет абстрактного термина музыка в европейском смысле слова (см., например, Stone 1998).

Глава 2. ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА АФРИКИ. МУЗЫКАЛЬНЫЕ СТИЛИ И АРЕАЛЫ В АФРИКЕ

Этномузыкологи Герхард Кубик и Дональд Роботэм определяют полифонию в Британской энциклопедии как любую музыку, в которой одновременно звучат две (или более) ноты, не являющиеся октавами. Ими же дается следующее определение гомофонии (гомофонической полифонии). Это хоровое пение, при котором все мелодические линии, хотя разные по высоте звука, ритмически идентичны, они начинаются и кончаются одновременно. Индивидуальные певцы осознают свои вокальные линии, несущие один и тот же текст как одну мелодию, распеваемую на разных высотных уровнях. Мужчины поют «большими», то есть низкими голосами, женщины и дети – маленькими, то есть высокими голосами. Одновременно могут звучать не только октавы и терции, но и кварты и квинты, и при этом все голоса с точки зрения участников процесса поют одну и ту же мелодию, хотя, конечно, на практике это не совсем так. В таком исполнении могут быть и элементы контрапункта, и встречные движения мелодий, но присутствие этих элементов полифонии не осознается поющими (Kubik, Robotham 2009: 1, см. также: Arom 1985, 1991). Поющие, повторяя, считают, что они поют только одну мелодию. Ясно, что в этом определении есть много общего с термином «параллельная полифония», который применяет Дж. Джордания (Jordania 2006). Конечно, эти типологические обобщения до некоторой степени абстрактны, как типы терминологий родства, например. «В жизни» могут встречаться примеры, не укладывающиеся в «категории», – например русское целотоновое пение, в котором две мелодии поются с «основным вариантом» в большую терцию. Если бы этим данное многоголосие и ограничивалось (я с удивлением обнаружил в одной из хрестоматий именно такой его вариант), то оно точно укладывалось бы в определение «гомофоническая» или «параллельная» гомофония. Но русские крестьянки из Белгородской области не только сознают, что это **две** мелодии, но и сознательно поют различающиеся варианты этих двух мелодий. Поскольку в этом стиле пения

используется всего четыре звука (например «до», «ре», «ми» и «фа диэз»), то в результате гармонически звучит не только большая терция (как было бы при гомофонии), но в дополнение к ней – «диссоциирующие» тритоны и секунды. В целом – это полифония, а не гомофония. Разницу между реальным исполнением и его школярским изложением в учебнике трудно преувеличить.

Согласно Кубику и Роботэму (Kubik, Robotham 2009), гомофоническое многоголосие (homophonic multipart singing) ареально концентрируется на Гвинейском Побережье и в прилегающих районах (см. Koettig 1992). Оно также встречается по всей зоне западной Центральной Африки, среди большей части народов Анголы, Замбии и Малави и во многих районах Восточной Африки. В северной части Центральной Африки его можно найти у *занде* (азанде) и родственных им народов. Гомофонические вокальные стили (не только многоголосные) часто связаны с пением в режиме запев – ответ хора. Добавлю от себя, что пение в таком режиме у туарегов – часто монодическое, то есть «одноголосное» [в том смысле, что множество людей поет только один «голос» (партию)].

Интересно, что *занде* северного Конго лингвистически входят в группу Адамауа-Убанги мега-семьи Нигер-Конго, в отличие от своих соседей группы мору-мангбету, языки которых – нило-сахарские. О пении представителей каких либо этносов группы мору-мангбету у меня, к сожалению, пока нет никаких сведений, кроме индивидуально-го пения женщин *збайя* из Центральной Африканской республики. По тембру и изрядному вокальному мастерству это пение похоже на пигмейское. В этой связи нелишне вспомнить, что восточные пигмеи, мбути говорят на языках нило-сахарской группы.

В полифоническом пении совершенно индивидуальные «голоса» (партии) различаются по ритму и фразировке и даже могут нести разный текст. Они могут быть разной длины; кроме того начала и концы в разных партиях могут не совпадать. Стили развитой полифонии в сравнении с гомофонической полифонией гораздо более ареально ограничены. В Африке они крайне развиты у пигмеев всех групп и у койсанов (ibid: 1). Далее в электронной версии Британской Энциклопедии Кубик и Роботэм пишут вот что (перевожу): «В других частях Африки изолированные зоны полифонического пения встречаются на фоне господства гомофонического пения, иногда в одних и тех же сообществах. Так, например, в целом гомофонные в пении *гого* в своих песнях стилей «сайгва» (saigwa) и «мсуньюньо» (msunyunho), а дети *ньякьюса* в юго-западной Танзании используют йодли и полифонию в песнях типа «кибота» (Kubik, Robotham 2009, перевод А.К.).

Глубоко своеобразные полифонические стили развили народы долины нижней Замбези, частей Мозамбика, Зимбабве и *нгуни* Южной Африки (Kubik, Robotham 2009; Rycroft 1967).

Кубик и Роботэм «забыли» (не знали о ней, скорее всего) юго-западную Эфиопию, среди ряда народов которой, как мы увидим, распространён бушмено-пигмейский (П-Б) полифонический стиль.

По мнению Джозефа Джордании, субсахарская Африка – наиболее обширный и активный район распространения полифонического пения в мире (Jordania 2006: 31; см. также Hugh 1961). Разделение искусств на танец и музыку, характерное для классической Европы, совершенно чуждо традиционным культурам Черной Африки. В этом отношении они похожи на русскую крестьянскую музыкальную культуру, в которой песня, исполняемая в быстром темпе, без танца теряет всякий смысл. Быстрые же (плясовые) песни появляются в результате сжимания темпа протяжной песни при сохранении мелодии и наоборот (А.С. Кабанов, личное сообщение).

В искусстве маори (аборигенов Новой Зеландии) *хакой* называется любое сочетание пропетого (или продекларированного) поэтического текста с танцем. Немаорийцы обычно называют *хакой* лишь военную разновидность маорийского песенно-танцевального действия, имеющего общее жанровое название «хака».

Сходным образом в языках банту есть только один концепт, отражаемый словом «песня», который может быть переведен на европейский язык как «сочетание песни и танца». И опять же, в русском крестьянском языке песню «играют», а не поют. Фольклорные стили имеют гораздо больше общего, чем стили классической музыки, что отмечал в свое время Курт Закс.

В языке *кисуахили* слово нгома в зависимости от семантического контекста может быть переведено как «барабан», «танец», «социальное мероприятие связанное с танцами», «танцевальный праздник», «ритуал» и так далее. И все из этих переводческих эквивалентов будут точны только в рамках соответствующих контекстов.

Многие из видов традиционной африканской музыки исполнялись (и исполняются) профессиональными музыкантами. Некоторые виды африканской деревенской музыки имеют сакральное значение. Африканская традиционная музыка функциональна по своей природе. Так, например, многие виды «трудовых песен», церемониальной или придворной «музыки» (мы ставим здесь кавычки, поскольку в данном контексте слово «музыка» подразумевает также и неразрывно связанный с нею танец) традиционно исполнялись при дворах правителей, но никогда – вне соответствующего социального контекста (Stone 1998).

Музыка и танец в африканской этносоциальной действительно-сти сопровождают рождение, инициацию, охоту, женитьбу, рождение собственных детей детей и смерть африканца и африканки, причем в теснейшем и плотнейшем социально-общинном контексте индивида/индивидов. То же самое относится, кстати, и к важным

«современным» политическим событиям, таким как «визит президента», празднование Дня Национальной Независимости и тому подобному.

В Африке музыка и магия часто бывают тесно связаны. Вещие сны или «видения» могут способствовать возвышению музыканта. Кроме этого музыка может быть ассоциирована с деятельностью мужских союзов и тайных обществ, распространение которых пересекает границы этнических групп и даже стран. Музыка жанра «асафо» (asafo), например, связанная с ассоциациями воинов, или ее разновидности – «асонко» (asɔnkɔ), «кырем» (kyirem), или «апагья» (apagya) распространены среди этносов (или этнических групп) акан, га, адангме и эве в Гане [символ «0» в данном случае означает «звук «о» высокого подъема», как в венгерском слове pagu, что-то среднее между «о» и «а»]. В музыке и танце типа «кабонва» (kabonwa), распространенных среди дагомба в Гане, используются те же музыкальные приемы, что связаны со стилем «асафо», но дагомба объединяют в стиле «кабонва» как свои музыкальные традиции, так и традиции народов акан. Сходным образом музыкальный стиль, называемый «джонго» (jongo), распространен у многих этнических групп Северной Ганы – у *фрафра*, *куаси*, *кассена-нанкани*, *буилса* и *сисала*; а стиль «дамба» связан с группами *дагомба*, *гонджа* и *вала* и исполняется на празднествах исламского происхождения (Kwabena Nketia 1974: 7).

Дж. Джордания выделяет следующие типовые черты полифонического пения в субсахарской Африке. Первая – это параллельное голосоведение. Он считает, что оно связано с тональностью многих африканских языков к югу от Сахары. Вторая черта, отличающая большое число африканских вокальных стилей, связана с интервалами во время параллельного голосоведения. Ее можно обозначить как вертикальную дистанцию между голосами поющих в каждый из данных временных моментов параллельного голосоведения (Jordania 2006: 33). Согласно австрийскому этномузыкологу Герхарду Кубику (Kubik 1968, 1986, 1988), для того, чтобы определить вертикальную дистанцию в субсахарском параллельном полифоническом пении, в каждый данный момент времени нужно «пропустить один интервал звукоряда». Что это значит? Предположим, что традиционный африканский хор поет песню в звукоряде до мажор. Если кто-то из участников этого хора поет в данный момент ноту «до», то следующий по высоте голос будет петь ноту «ми»; при этом нота, следующая за «до» в восходящем порядке (то есть «ре») будет пропущена. Соответственно, голос, более низкий по сравнению с голосом певца или певицы, поющими ноту «до», будет петь ноту «ля», а нота «си», следующая непосредственно за «до» в нисходящем порядке звукоряда, будет пропущена. В таком стиле пения в качестве интервалов будут доминировать, естественно, терции, большие или малые.

В субсахарской Африке параллельное голосоведение в мажорном гептатонном звукоряде достаточно широко распространено. Однако, разумеется, там встречаются и звукоряды, имеющие менее семи нот, в частности – пентатонный звукоряд. Встречаются также звукоряды, имеющие шесть нот. Представим, что воображаемый африканский хор традиционной музыки поет теперь песню не в звукоряде до мажор (как в примере, описанном выше), а в звукоряде, включающем ноты до, ре, ми, фа, соль, ля. Тогда, следуя тому же принципу «перескакивания» через ближайшую ноту звукоряда, при определении вертикальной дистанции мы получим в качестве интервалов, наряду с терциями, также и кварты (встречающиеся, правда, с меньшей частотой). При параллельном хоровом пении в пентатоническом звукоряде кварты в качестве интервалов будут встречаться еще чаще. Пентатонический звукоряд в хоровом пении доминирует, кстати, в Центрально-Африканской республике.

В субсахарской Африке есть и тетратонические звукоряды, то есть звукоряды, включающие только четыре ноты. При параллельном пении в таких звукорядах чаще всего будут звучать квинты (см. Jordania 2006: 33). Интересно, что в Белгородской области России тоже есть тетратонический звукоряд. Он называется (у фольклористов) целотоновым и включает четыре ноты, находящиеся последовательно на расстоянии большой секунды друг от друга (то есть является тетракордом). Интервалы, звучащие в белгородском целотоновом пении, это: большая терция, большая секунда и тритон (увеличенная кварта). Разница белгородского и африканского тетракордовых многоголосий не только в том, что белгородский звукоряд уже (он не дотягивает даже до квинты), – белгородское монголосье, кроме того, не является параллельным, так как участники музицирования поют не одну и ту же мелодию в разных тисситурах, а несколько независимых мелодий. Иными словами, их пение является развитым полифоническим пением, аналоги которому встречаются в Африке, как мы увидим, у пигмеев, бушменов, в юго-западной Эфиопии и у некоторых других племен Центральной, Восточной и Юго-Восточной Африки.

Следующая типическая черта субсахарской полифонии – это пение в режиме «запев – ответ». Солист запекает в начале песни и в начале каждого следующего куплета, а хор отвечает. Такое пение есть и в русской народной традиции, – например, у донских казаков. С другой стороны, в Африке есть и аналоги непрерывно звучащей хоровой музыки, когда солист запекает только в начале песни, а все остальное время участники хора поют, так сказать, непрерывно, то есть в режиме цепного дыхания. При цепном дыхании участники поют фразы до тех пор, пока не израсходуют запас воздуха и иногда обрывают пение (часто намеренно) на середине слова. При таком пении главное для певцов – не набирать воздух (не вдыхать) одновременно. Тогда общее

пение будет звучать непрерывно, если наберется хотя бы трое участников хора. Такое пение характерно для плясовых песен Белгородской и Курской областей России, а также для упомянутых выше регионов Африки, где в хоровом пении доминирует не параллельное голосоведение, а развитая полифония. В отличие от упомянутых русских стилей в для их африканских аналогов характерно слоговое пение (без текста) йодлирование (то есть, использование октав в качестве последовательных интервалов голосоведения).

Общая типологизация африканских музыкальных стилей довольно очевидна. Развитая полифония представлена у пигмеев, бушменов и в Юго-Западной Эфиопии. Эти три региона разделены географически, но типологически-музыкально сходны.

Совершенно неожиданно музыка Сахары (туарегов) имеет преемственность с традициями средиземноморского многоголосия (Wendt 1998; Jordania 2006).

В Западном Судане, Эфиопии и у части нилотов хоровое пение одноголосное.

Параллельное голосоведение (в многоголосии) представлено на Гвинейском Побережье и у части народов банту.

Элементы полифонии (например, упрощенная бурдонная полифония) присутствуют в музыке масаев.

Рассмотрим, как соотносятся с типологизацией африканских стилей развитой полифонии данные этногеономики. Для этого обратимся к работам Виктора Грауэра (Lomax, Grauer 1964; Grauer 1999, 2007).

Виктор А. Грауэр работал в начале своей этномузыкологической карьеры в качестве ассистента знаменитого фольклориста Алана Ломакса. Интерес Ломакса был в равной мере направлен как к формальному анализу (кантометрике) музыкального материала, так и к анализу культурного и социального контекстов, внутри которых изучаемая «экзотическая» музыка существовала (см. Lomax 1959, 1962, 1968, 1975, 1976; Lomax, Grauer 1964).

В. Грауэр, проанализировав данные этногеономики (изучения истории развития генных систем Хомо сапиенса) выдвинул предположение, что предки банту и западных пигмеев разделились где-то в промежутке между 60 и 30 кн. («Кн.», напоминая, это «килолет», то есть тысяч лет назад. – А.К.). Исходя из этого, Грауэр сделал вывод, что в период до разделения (не позднее, чем 30 кн.) банту и западные пигмеи обладали общей музыкальной культурой. Он провел кантометрический анализ (о том, что это такое, см. ниже) музыкальной культуры пигмеев *мбензеле* (ака бабензеле), *биака* (ака ака), *бакола*, *бака* и *бабинга* (ака бинга). Вокальная музыка всех четырех групп типологически одинакова, в ней используются кратные (квинтовые, квартовые и октавные) передвижения высот звуков, взаимопереплетение вокальных линий и йодли. Кроме того у ака и бабензеле известны обертон-

вые флейты, дающие при передувании те же интервалы, что встречаются в пении. У *ака* эти флейты называются «мо-беке», пигмеи *бензеле* (бабензеле) называют их «хиндеву».

Вокальная музыка восточных пигмеев, *мбути* по типу идентична вышеописанному стилю западных пигмеев. Она также характеризуется йодлированием и свободной импровизацией в неречевом хоровом полифоничном пении (йодль у мбути называется йеи (yeui)). К тому же типу принадлежит и пение *бушменов* Южной Африки, хотя более конкретные характеристики их пения, конечно, отличают их от любых пигмейских групп больше, чем пигмейские группы друг от друга (Grauer 1999, 2007; Turnbull 1962).

В терминах кантометрики (формального анализа по методике, разработанной Аланом Ломаксом) вокальная музыка этих групп может быть описана наличием переплетения голосов, максимального тембрового слияния, контрапунктовой полифонии, точно скоординированной полиритмии, йодлирования, техники пения с расслабленным горлом, ...коротких повторяющихся фраз, слогов не несущих смысловой нагрузки... и так далее. В другой работе В. Грауэр дает более полный список общих элементов бушменского и пигмейского пения.

Это: постоянное наложение концов вокальных фраз (партий) (interlocking); частое использование хокетной техники; частое использование йодлей; циклическая структура пения; постоянное пульсирование неартикулированных, переплетенных, неоформленных во фразы мотивов; использование базовых мелодий или фраз в качестве «ментальных референций», – причем не обязательно осознанно, – исполнителями других партий; тональные замены на октавы, кварты квинты; временные сдвиги, создающие эффект канона; частые повторы фраз, перемежающиеся их варьированием; разъятые мелодические линии; полиритмически согласованные вокальные партии; полиритмическая аккомпанирующая перкуссия, основанная на хлопании в ладоши, опора на вокализирование, не несущее семантической нагрузки; сочетание полифонии и гетерофонии (Grauer 2007: 27).

Существуют, конечно, и локальные особенности пигмейского и бушменского стилей пения, внутри каждого из них они связаны обычно с аккультурацией пигмеев и бушменов (в основном – народами банту). Например, в стиле пения наиболее северной группы пигмеев – *бедзан* нет йодлирования. Бедзан живут в 250 километрах к югу от г. Яунде, столицы Камеруна (Fernando 2007: 2).

Вообще-то говоря, прослушав внимательно хотя бы два CD бушменской и пигмейской вокальной музыки, хороший музыкант вряд ли будет утверждать, что две эти манеры могли сложиться независимо друг от друга.

Стилевая разница между бушменским и пигмейским вокальными стилями, несомненно, есть; как ей не образоваться, если эти популя-

ции разделились, по данным этногеномики, по крайней мере, 72 тысячи лет назад и после этого не контактировали? Данная ситуация напоминает мне положение в сравнительной лингвистике, когда полное совпадение семантики и фонетической формы этимонов из давно разошедшихся, но родственных языков, является обстоятельством, возбуждающим подозрение и обычно свидетельствует о недавнем заимствовании. Но слово является более простой структурой, чем музыкальный стиль, и иногда слова в случаях давнего популяционного расхождения могут все же совпадать (например, слово мата «глаз» в малайском и проточеловеческом языках см. Kazankov 2007:259). В отношении обсуждаемых в данной части книги музыкальных стилей полного совпадения не приходится ожидать. И тем более удивительно, что в случае с музыкой Юго-Западной Эфиопии, музыкальный стиль оказался устойчивее, чем любой другой элемент культуры или физической морфологии. Поменялось все, кроме этого стиля и некоторого остатка сходных генных маркеров, которые связывают Эфиопию с койсанами (о генных маркерах см., например, Behar et al. 2008; Semino 2002; Passarino et al. 1998).

Исследования в области популяционной генетики показывают, что вид *Homo Sapiens* сформировался (наиболее вероятно) в районе Восточной Африки около 150 тыс. лет назад. При этом первой от общего ствола *Homo Sapiens* отделилась предковая койсано-пигмейская популяция, которая разделилась, как уже было сказано, не позднее 70 кн. (Tishkoff et al. 2007; Chen et al. 2000: 1371).

Жильбер Руже и Ив Гримо написали в 1956 г., сравнивая вокальную музыку бушменов Най Най (Намибия) и центральноафриканских пигмеев, следующее:

«Если мы будем рассматривать бушменов и пигмеев, как это традиционно делается, как две совершенно несходные расовые группы, то как мы можем объяснить поразительное сходство их музыки и танцев? Оно не может объясняться конвергенцией, поскольку сходства образуют сложные и тонко скоординированные структуры, не допускающие объяснение такого рода. Взаимное влияние тоже исключено, принимая во внимание расстояние, разделяющее эти группы и климатическое несходство ареалов их обитания. Необходимо прийти к заключению, следовательно, что бушмены и пигмеи имеют общее происхождение, и что сходство их песен и танцев представляет собой остаток их общего культурного наследия» (Rouget, Grimaud 1956: 3). Практически к такому же выводу приходит и Шарлотта Фрисби, этнолог и этномузыколог: «Сравнительный анализ музыки пигмеев и бушменов обнаруживает поразительное сходство. ...Принимая во внимание те характеристики музыки, которые делают ее изучение надежным средством реконструкции истории культуры, это сходство представляет серьезную проблему для любого, кто попытался бы отрицать более ранние исторические связи меж-

ду этими двумя этническими группами» (Frisbie 1971: 287). Датировать эти связи можно временем начиная с 76 тыс. до настоящего времени или ранее (до 100 кн.) (Chen et al. 2000: 1371; Grauet 2007: 2). Пигмеи биака (бака) имеют один из древнейших линиджей митохондриальной ДНК в Африке (Chen et al 2000: 1368).

Согласно данным Эманюэль Оливер (Oliver 1998), у бушменов *жу/хоанси* песни, аккомпанирующие шаманские танцы транса н/ум чай (см.: DER 2009), составляют примерно половину их вокального репертуара [значок «/» здесь обозначает фонему дентального шелкания]. Мелодии этих песен «шаманы» получают во сне от духов умерших, которые поют данные песни в полифонической манере, а «шаман» подпевает им свою мелодию («голос» в полифоническом хоре). Этим «шаманам» иногда называют и лекарями (healers) потому, что во время впадения в транс они лечат больных. Не только бушменов, кстати, потому что соседние негроидные племена тоже ценят бушменских лекарей и приглашают их для лечения представителей своего народа (хереро, например). Бушмены *жу/хоанси* живут в пограничных районах северо-восточной Намибии и северо-западной Ботсваны.

Проснувшись «шаман» (или «шаманка», потому что у *жу/хоанси* и женщины могут быть лекарями, хотя и реже чем мужчины) пропевает без вариаций услышанную во сне мелодию супруге (супругу). Та в свою очередь подпевает основной мелодии, стараясь не совпадать с ней. Так создается начальный образец полифонии. Затем, во время коллективного исполнения, остальные участники танца пристраивают свои полифонические или гетерофонические «партии» к первоначальной полифонической «рыбе» (выражение «полифоническая рыба», каюсь, мое. – А.К.), создавая общую «трансовую» психологическую атмосферу (Oliver 1998: 366; см. также: England 1967: 61; England 1995). В качестве одновременно звучащих интервалов в бушменском трансовом пении широко представлены большие секунды, встречаются и тритоны. Звукоряды разнообразны, некоторые из них включают полутону. Интересно, что женское пение *овахимба* похоже на бушменское по структуре. Овахимба – это одна из групп народа *хереро*, проживающая в Каоковелде (северо-восточная Намибия). Здесь возможно воздействие (в прошлом) бушменской культуры.

Пигмейское сочинительство происходит примерно так же, как описанное выше бушменское, в смысле пристраивания голосов, но у пигмеев отсутствуют шаманско-лекарские ритуалы. Сведений о том, что сколько-нибудь значительная часть мелодий «сочиняется» пигмеями во сне пока нет. Я сделал здесь оговорку «пока» потому, что каждый, кто пытался интенсивно сочинять мелодии, знает, что иногда они приходят во сне, – для этого не обязательно быть шаманом, членом племени бушменов, или верить во что-нибудь эзотерическое.

Пигмейское пение чаще четырехголосное, а бушменское – трехголосное.

Попытка Мишель Кислюк оспорить основные выводы кантометрики относительно стиля и структуры музыки африканских пигмеев может быть признана неудавшейся. Кислюк игнорирует факт наличия смешанных пигмейско-высокорослых групп африканского населения. В комментариях к коллекции В.В. Юнкера Зоя Леонидовна Пугач пишет: «Обычно исследователи разделяют пигмеев на группы по географическому признаку – пигмеи Итури, пигмеи Габона, Центрального Конго и др. Однако возможно несколько иное деление: 1) собственно пигмеи – группы, живущие в глубине влажного тропического леса, антропологически не смешанные с высокорослыми соседями, совершенно не занимающиеся земледелием и поддерживающие контакт с высокорослым населением только через других пигмеев; 2) антропологически более или менее чистые пигмеи, контактирующие с высокорослым населением; 3) группы пигмеев-метисов (пигмеоиды), живущие среди высокорослых, иногда частично занимающиеся земледелием и, во-видимому, в какой-то мере причастные к социальной жизни высокорослого населения; 4) метисы-пигмеоиды, потомки женщин пигмеек и высокорослых мужчин; они обитают в среде высокорослых племен и причисляют себя к ним» (Пугач 1985: 101).

Описанные выше кантометрические характеристики относятся в основном только к пигмеям первой группы. Я пишу «в основном», потому что любые закономерности в культурной антропологии носят статистический характер, допускающий отдельные исключения из этих закономерностей.

В моем распоряжении имеются, помимо записей в системах Youtube и mp3, прослушанных и в Интернете, CD с записями пения двух пигмейских групп: *мбути* и *бензеле* (*бабензеле*). Адекватные примеры традиционного пения пигмеев третьей группы – *ака* можно найти в Интернете. Записи пения пигмеев *мбути* на CD 1995 г. «Голоса леса» (Echoes of the Forest: Music of the Central African Pygmies) сделаны знаменитым этнографом Колином Тернбуллом, изучавшим пигмеев *мбути*. Кроме этого на данной «пластинке» записаны песни и инструментальная музыка пигмеев *эфе*, *ака* и *бензеле*, сделанные Жан-Пьером Алле и Луисом Сарно (Turnbull, Hallet, Sarno 1995). Ниже я попытаюсь поделиться впечатлениями от многократного прослушивания этого CD и сделать попытку анализа данного музыкального материала.

Кроме этого я приведу некоторые переводы из комментариев к «пластинке» (CD).

Ритм представленных песен в основном 4/4 (четыре четверти). Но в комментариях написано: «Это базовый метр 4/4, но никогда не чувствую четырех четвертей». Что это значит? На базовый метр накладыва-

ются другие, более сложные ритмические рисунки, например, триольного характера. Нечто сходное происходит в джазе и блюзе. Единственной гитарной джазовой пьесой, которую я пытался выучить (выучил не до конца), была пьеса Чарли Кристиана «Доброе утро, блюз». В процессе заучивания я понял, что эту пьесу (как и многие другие джазовые сочинения) нельзя играть так, «как написано». Нужно добавлять синкопы (неожиданные динамические акценты, не совпадающие с акцентами метра), по собственному импровизационному усмотрению там, где они кажутся уместными. Иными словами, в джазовую музыку нужно добавлять синкопы, как перец и соль в пищу – по вкусу. Без этого данная музыка оказывается мертвой, пресной – по аналогии с едой без соли и без перца. Джаз это музыка в значительной степени африканская по происхождению, поэтому неудивительно, что те же самые принципы ритмического синкопирования доминируют и в традиционной музыке черной (и туарегской) Африки. В комментариях к рассматриваемому CD приведен такой пример. На метр 4/4 накладывается триольная ритмическая группа (девять акцентированных нот, каждая из которых – одна восьмая по длительности). Каждая из трех триольных групп состоит из трех «восьмушек». В первой триольной группе вторая «нота» увеличена на половину длительности (то есть записана «с точкой») за счет длительности каждой из остальных двух «нот». Во второй триольной группе таким же образом увеличена длительность первого бита, а в третьей триольной группе увеличена длительность третьего бита. Это вам (ритмически) не вальс «Голубой Дунай» играть! Такой рисунок напоминает мне ритм «уайно» боливийско-перуанского альтиплано. Там на метр 4/4 наложен внутренне синкопированный триольный ритм, в котором в каждой из триольных групп последний бит играет «с точкой». Условно этот ритм можно записать как 7/8. Он есть и в болгарской музыке, где его можно мысленно просчитать. В музыке «уайно» триольное синкопирование исполняется в более быстром, по сравнению с болгарским, темпе, поэтому просчитать его невозможно. Я регулярно использую тест выстукивания ритма «уайно» для проверки чувства ритма потенциальных музыкантов. Если человек может без усилий простучать ритм «уайно» – значит у него (нее) безупречное чувство ритма. Но вернемся к музыке пигмеев.

Все звукоряды, используемые в песнях рассматриваемого CD, пентатонические. Первый включает (в нисходящем порядке, условно) ноты: до, ля, соль, ми, ре, до. Второй звукоряд включает ноты: ре, до, си, ля, ми, до. Третий звукоряд включает ноты: до, си, бемоль, соль, ми, ре, до.

Первая песня: «Песня слоновой охоты» длится на записи 7 минут 28 секунд. В ней женские и низкие мужские голоса создают фоновый рисунок из выпеваемых гласных без слов, на который накладывается

мелодия со словами, исполняемая высоким мужским голосом (на верхнем пределе тисситуры, но не фальцетом). Мелодия мужского голоса основана на трех нотах, располагающихся на расстоянии двух больших секунд одна от другой. Сочетание женских и низких мужских голосов создает в том числе (так же, как и у бушменов) диссонирующие интервалы: большие секунды и тритоны. Указание времени звучания песен весьма условно. Во всех случаях это отрывки; при издании «пластинки» (CD) сокращение производилось для того, чтобы все образцы песен и инструментальной музыки могли на ней (нем) поместиться.

Охота на слонов занимала очень важное место в культуре *мбути* (я пишу «занимала», поскольку Тернболл попал к ним впервые в 1951 г., и с тех пор многое, как понимает читатель, сильно изменилось). Для *мбути* эта охота – непреодолимый вызов и почти мистическое переживание. Первоначальный метод охоты был одиночным. Охотник подкрадывался к слону и вонзал ему копье снизу в брюхо. С появлением в районе Итури арабских работорговцев пигмеи начали охотиться на слонов ради их бивней (которые они обменивали на необходимые предметы, например – на железные наконечники копий). С этого времени пигмеи стали охотиться на слонов группами по 4–5 человек. Они прятались в засаде, затем один из охотников пытался быстро перерезать сухожилие на одной из задних ног слона. Если эта попытка оказывалась успешной, перерезали (ударом остро заточенной боковой кромки лезвия копья) сухожилие второй задней ноги. Как только это удавалось сделать, слон был обездвижен и обречен. Его добивали, метая в него копья.

По стилю слоновья песня (по мнению К. Тернбулла) близка к песням цикла «молимо». Молимо – это наиболее важный обряд в жизни *мбути*. В частности, он проводится в случае смерти кого-либо из членов общины (бэнда).

Вторая песня – это «Песня эха». На сайте Youtube.com есть песня эха в исполнении пигмеев *ака*. Там ее поют женщины и подростки (человек 8–10) и одна из женщин задает ритм погремущкой (типа маракаса). У *мбути* погремущки нет; песня исполняется в режиме «запев – ответ», причем запев осуществляется в каждом «куплете», и после ответа следует короткая пауза, во время которой участники хора как бы слушают эхо (на записи эха нет). В припеве часть поющих намеренно «обеспечивает» резкие диссонирующие интервалы, звучащие наряду с квинтами и терциями. Таких интервалов в данной партитуре можно легко добиться, если одна из участниц поет квинту к низкой ноте, а вторая – кварту. В результате звучит большая секунда.

Третья песня – «пеипа» – приурочена к обряду женской инициации. Она исполняется без перерыва, в режиме цепного дыхания (о цепном дыхании см. выше).

Песня № 4 на диске – это песня собирания меда. Часть мужского хора имитирует в этой песне жужжание роя пчел. Песня также исполняется в режиме цепного дыхания.

Следующая песня (№ 5) – свадебная. Она аккомпанируется ритмом, выбиваемым деревянными палочками-клависами. Запев – без слов с гласными «ия-наа-а-я-наа». Звуковысотные соотношения нот в нем – такие же, как в солирующем мужском голосе песни слоновой охоты (№ 1). Кстати, мысль «на полях тетрадки»: если добавить к этому трихорду четвертую ноту, достроив его до кварты, – получится «балтийско-кельтский» тетрахорд, если достроить его до тритона, – получим белгородско-сербско-литовско-нуристанский целотон; а если добавить к пигмейскому трихорду малую терцию, то получится всемирно распространенный ангемитонно-пентатонический звукоряд. Возможно, именно так исторически эволюционировали музыкальные звукоряды узкого гамбитуса, разветвляясь из универсально распространенного «пигмейского» трихорда из трех нот, располагающихся последовательно на расстоянии двух больших секунд друг от друга.

Песня № 6 на «пигмейском» диске – это песня охоты с помощью сетей. В ней доминируют мужские голоса. Женщины поют в довольно низкой тисситуре. Один из женских голосов опекает обычное для европейской классической традиции мажорное трезвучие: си-ре-си-соль (ре – вверх, соль – вниз от си). В этой песне слышится меньше диссоциирующей интервалики.

Песней № 7 начинается материал пигмеев *эфе*, населяющих горы Рувензори в Уганде. Фольклор *эфе* был записан знаменитым художником и путешественником Жан-Пьером Алле (Hallet), который, в числе прочего, прославился тем, что был «произведен» в масайские мораны, окрасив свое копье кровью убитого льва. Песня аккомпанируется ритмами «барабана» (судя по тембру и силе звука – музыкального бревна) и погремущек. Общий стиль этой песни *эфе* соответствует стилю песен мбути (например – песен № 6 или № 1).

Песня № 8 исполняется в почти традиционном пигмейском стиле, но со словами и под аккомпанемент лиры *ндому*, имеющей пять струн. Конструктивно она такая же, как *геедал* – лира пигмеев бензеле (см. № 14), но с меньшим количеством струн.

Песня № 9 – икоби, песня собирательства. По стилю она совершенно аналогична песням мбути, но запев исполняется со словами, а песня – под аккомпанемент «барабана» (см. выше о музыкальном бревне). Песня исполняется только женщинами. Все остальные песни на записях *эфе* также сопровождаются игрой на одном или нескольких барабанах.

Песня № 10 – икоби, вариант 2. Эта песня тоже исполняется в типичном стиле П-Б (пигмейско-бушменском стиле).

Песня № 11 – сольная, под аккомпанемент однострунной скрипки, то есть не традиционного пигмейского формата. Корпус скрипки делается из отрезка ствола бамбука, затянутого высушенной кожей ящерицы (monitor lizard).

№ 12 – это игра на флейте с вырезом (notched flute) типа боливийской кены. Такого инструмента не было ни у пигмеев мбути, ни у бушменов, но он широко распространен в Уганде (см. Музыка Уганды, ниже). У *эфе* этот инструмент называется лоте и имеет четыре игровых отверстия. Строй флейты целотоновый (ре-ми-фа диэз-соль диэз).

№ 13 – игра на ламелофоне санза (мбира).

Песня № 14 – типичная хоровая песня стиля П-Б, без слов.

Далее следуют песни и инструментальная музыка пигмеев *ака* и *бензеле* (бабензеле) записанные американским этномузыкологом Луисом Сарно (Louis Sarno). *Бензеле* – это подразделение пигмеев *ака*. Сарно впервые услышал музыку пигмеев по радио; был очарован ею и попытался узнать, откуда она происходит. Это привело его сначала в лес Итури к пигмеям мбути, а затем в Центрально-Африканскую республику, к пигмеям *ака* и *бензеле*, в частности в селение Йондумбэ, которое стало его вторым домом. Он написал в комментариях к этой пластинке, в том числе, следующее:

«Я думаю, они (*бензеле*. – *А.К.*) понимали, что я знал: они могут петь лучше. В частности, сначала это поняли женщины. И они приняли решение показать мне, что умеют петь, что у них есть и другая музыка. Они сделали разумное предположение, что, может быть, меня искренне интересовала их музыка, и они захотели показать мне больше, чем обычно показывают чужакам. В обмен они потребовали, чтобы я посвятил им свою жизнь, – что я и сделал. Думаю, что это был честный обмен».

№ 15 – *геедал* пигмеев бензеле. Это арфа с семью струнами, не пигмейский по происхождению инструмент. На нем играет мастер игры на *геедале* по имени Мамаду. Он также является композитором, сочинившим множество мелодий (пьес) для данного инструмента.

№ 16 – мангисса (бензеле) (8 мин. 32 сек.). Это песня и танец гадания. Они распространились среди бензеле, проживающих в Йондумбэ, от пигмеев *нгомбэ* (бангомбе), живущих на другом берегу реки Сангха, в южном Камеруне.

В феврале 1993 г. вслед за смертью одной из женщин деревни Йондумбэ, чей отец был нгомбе, члены ее семьи совершили путешествие в Камерун и вернулись вместе с Мангенгэ, известным мастером танца мангисса. *Ака* считают причиной большинства (если не всех) смертей колдовство, и танец мангисса призван открыть причину смерти с помощью «гадания». Для того, чтобы осуществить это действие, Мангенге должен был сначала научить жителей Йондумбе технике

«танца». Это включало обучение собственно стилю танца, а также соответствующему ритму барабанов, песням и методу «видеть» правду в бликах костра, вокруг которого Мангенге танцевал. После обучения танец мангисса стал постоянным элементом репертуара жителей Йондумбе, но танцевали его по большей части те бензеле, которые были связаны родством с нгомбе.

№ 17 – музыка церемонии эдженги (3 мин. 50 сек.). Эдженги – это наиболее знаменитый из духов леса, которых бензеле зовут Мкоонди. Его появление представляет один из мужчин, раскрашивающий свое тело фосфоресцирующими красками. Женщины собираются на одном конце деревни и начинают петь. Мужчины и подростки издают крики высокими голосами. Для данного номера CD характерна развитая игра на барабанах и совершенно типичное П-Б пение. Женский хор выпевает, в том числе, гармонизированной и контрапунктированный «пигмейский» трихорд (см. выше) ми-фа диэз-соль диэз. Полиритмия, кроме барабанов, обеспечивается хлопанием в ладоши.

№ 18 – макузэ. Песня, призванная обеспечить удачу охотничьему лагерю. Эта песня более похожа на хоровые песни банту, а также сопровождается и оканчивается речитативом. В середине песни мужчины выпевают трихорд: си-до диэз-ре диэз-си.

В целом, сравнивая кантометрические компоненты бушменского и пигмейского музыкальных стилей, а также музыку мбути с музыкой прочих пигмейских групп, довольно легко вычленил элементы, связанные с культурой банту. В первую очередь – это игра на барабанах и струнных инструментах (кроме музыкального лука). В пении – параллельное голосоведение вместо хокетного контрапункта и текст вместо распевания слогов. Если сравнивать соответствующие культуры, то очевидно, что пигмеи перешли на языки своих высокорослых соседей-покровителей и восприняли от них, в частности, представления, связанные с колдовством. У бушменов, например, таких представлений нет, и они говорят на своих автохтонных (добантусских языках). Если они и переходили на чужие языки, то это были языки койкоинов [бушмены *хейкум* в Намибии, в частности, говорят на койкоинском языке нама (кхое-кховаб)].

Совершенно другой (в сравнении со стилем П-Б) и гигантский по протяженности регион относительно однородных музыкальных традиций располагается в Западном Судане и тянется от Сенегала на западе до озера Чад на востоке. Его характеризуют: использование лютнь и арфо-лютнь определенного типа (в частности – коры), преобладание монодического стиля пения и в целом однородный набор инструментов. Другая обширная музыкальная зона – это Восточная Африка, включая Африканский Рог, то есть Эфиопию и Сомали, который отличается от Западного Судана иной набор типичных инструментов. Это разнообразные цитры, лиры, арфы, длинные трубы, «котелковые» ба-

рабаны (Kwabena Nketia 1974: 7). К перечислению Нкетиа Квабены можно добавить и разнообразные типы продольных флейт. Кроме того Квабена допускает здесь и серьезную неточность. Район юго-западной Эфиопии, как мы видели, стоит особняком; его традиции резко отличаются как от музыки нагорья Эфиопии, так и от более южных стилей музыки Восточной Африки.

Нкетиа Квабена выделяет также ареал использования ксилофонов, который простирается от востока на запад через всю область распространения языков нигеро-кордофанской семьи. Этот ареал довольно хорошо накладывается на область распространения пения параллельными терциями в двухчастном голосоведении (Kwabena Nketia 1974: 8; Jones 1964: 23).

Развитая полифония менее распространена в Африке по сравнению с параллельным многоголосием.

Преобладание полифонического стиля пения наблюдается, как уже отмечалось, среди народов южной части долины Замбези, в частях Мозамбика, в Зимбабве (среди этносов группы каранга-шона), в Свазиленде и Южной Африке в целом. Среди большинства бантусских народов Южной Африки полифония сочетается с формой запов-ответ, в то время как в пигмео-бушменском стиле запов звучит в песне только один раз, а остальная полифоническая текстура создается в режиме цепного пения, подобно тому, как это происходит в южнорусском пении.

Повсюду в Африке южнее Сахары встречаются также формы «пения», которые по сути промежуточны между пением и речитативом. Они, в частности, характерны для уже обсуждавшейся музыки гриотов Западного Судана.

Строго одноголосное пение (мужчины и женщины при этом поют «в октаву») встречается в Африке (кроме регионов, расположенных к северу от Сахары) у туркана и азанде (пока я обнаружил его образцы в интернете только у этих народов). В целом в черной Африке гомофонное пение в режиме запов-рефрен безусловно преобладает (за исключением разорванного бушменско-пигмейского ареала). Хадза Танзании, язык которых имеет систему щелкающих звуков, и которые до сих пор являются охотниками-собираателями, не имеют системы пения хотя бы приблизительно подобной бушменско-пигмейской.

Ритмическое пение туарегов *кель ансар* (Мали) имеет аналоги среди *нага* (северо-восточная Индия и северо-западная Мьянма) и у *масаев* (Kaufman, Schneider 1960).

Какие же предварительные выводы можно сделать об истории сложения описанных выше ареалов африканской музыки? По-видимому, охотники-собираатели Африки со времен палеолита имели бушменско-пигмейский тип пения, сопряженный с их шаманистической религией. Здесь нужно напомнить, что бушмены и пигмеи представляют собой

остатки древнейших человеческих популяций (Chen et al. 2000; Soodyall, Jenkins 2007).

Под воздействием контактов с банту, пигмеи, надо думать, утратили не только свой первоначальный язык, но и базовые элементы указанной религии, но сохранили стиль музицирования, адаптированный к ней.

Остатки былой полифонии охотников-собираателей мы находим и в музыке ряда нилотских народов. Банту, находившиеся в контакте с пигмеями или бушменами, усвоили полифоничный стиль музыки последних, соединив его с формулой запев-рефрен, более характерной для гомофонической музыки. Туареги Сахары сохраняют классический стиль музыки запев-рефрен с развитием весьма сложной полиритмии. В структуре их полифонии прослеживаются связи с древней музыкой Средиземноморья. И, наконец, арабское вторжение принесло в Африку монодийный стиль одноголосной музыки в сочетании с практикой виртуозного солирования на струнном инструменте (*луд*) и язычковом духовом инструменте типа гобоя. Этот стиль оказал существенное воздействие на музыку Западного Судана.

Естественно, на черную Африку воздействовала и музыка Древнего Египта. Совершенно очевидно, что распространение в Западном Судане двухструнного щипкового хордофона типа *н'боли* – техардант в конечном счете восходит к древнеегипетскому инструменту, поскольку конструкции этих инструментов идентичны, а египетский прототип известен по изображениям, значительно более древним, чем время сложения западносуданского культурного ареала.

Лировидные инструменты распространились в Восточном Судане либо из древнего Египта, либо от скотоводов, через территорию нынешнего расселения народа *беджа* или более южные районы Эфиопии (кроме Судана беджа живут и на севере Эфиопии). Древнейшие изображения таких инструментов происходят из древнего Египта, но на этих изображениях на лирах играют не египтяне, а азиатские кочевники-семиты. Манера игры на этих инструментах в Эфиопии и Восточной Африке – полиритмическая. У южноафриканских банту таких инструментов нет, что показывает, что они распространились в Африке южнее Сахары уже после сложения археологической культуры *уреве* в Межозерье к IV в. н.э. У нилотов юга Судана и народов Эфиопии, лиры, конечно, могли распространиться гораздо раньше четвертого века.

У народа *гусии* в Кении лиры достигают высоты 1,2 метра и называются «обокано» (*obokano*) (Senoga-Zake 1986: 103, 109).

Пятиструнные арфы «угандийского» типа были известны в Индии в период гораздо более ранний (II в. до н.э.), чем они появились в Африке южнее Сахары (Knight 1985: 22–23). Конструкция их аналогична «цитре» народа фанг из Габона, или угандийским арфам.

В самом Древнем Египте первоначальная флейта была заменена, после нашествия гиксосов, гобоем, но это нововведение в Эфиопию и Восточную Тропическую Африку не проникло. В Западном Судане распространение рожков и гобоев связано уже с исламизацией, но последние так и не смогли вытеснить флейту из музыкальной практики даже исламизированных народов (например фульбе).

Итак, вся Африка подверглась существенному воздействию музыкальных стилей Передней Азии (разного времени), сохранив в первоначальном великолепии лишь свой бушменско-пигмейский стиль. Музыка Сахары имеет связь, с одной стороны, с многоголосной музыкой Средиземноморья, а с другой – с музыкой нагорья Эфиопии.

Рассмотрим общую палеомузыковедческую концепцию Виктора Грауэра, к гипотезам которого мы уже неоднократно обращались выше. Виктор Грауэр – ассистент знаменитого Алана Ломакса. Имеет степень магистра в области этномузыкологии. Он, что немаловажно, имеет также музыкальную эрудицию, интуицию и особенности мышления, которые свойственны активному музыканту и композитору. Идеи В. Грауэра выглядят, на первый взгляд, слишком фантастично. Тем не менее, изложим те из них, которые касаются музыки народов Африки.

В. Грауэр не был первым исследователем, обратившим внимание на чрезвычайную взаимную близость и архаичность вокальных стилей пигмеев и бушменов. Он развил эти идеи, создав схему общего эволюционного развития музыки во времена дописьменной истории (*prehistory*).

Эволюционная классификация вокальных стилей традиционной музыки человечества, созданная В. Грауэром, такова.

Не позднее 72 тысяч лет назад сформировался пигмейско-бушменский стиль (П-Б). С ним сохраняют стилевую преемственность некоторые манеры пения за пределами Африки в областях, которые оказались в 73 тысячелетии до настоящего времени слабо затронутыми катастрофическими последствиями извержения вулкана Тоба. Согласно Грауэру, в области распространения этих стилей входят следующие «этнические» группы:

- народы Палеосибири;
- инуиты;
- айны;
- папуасы нагорий Новой Гвинеи;
- меланезийцы Соломоновых островов;
- балийцы;
- бушмены дзу/хоанси (!кунг);
- пигмеи ака;
- «монтаньяры» Вьетнама (то есть горцы, принадлежащие к монхмерской и аустронезийской языковым семьям);

- жители острова Флорес (*риунги* и *манггараи*. – *А.К.*);
- «гаошань» Тайваня (гаошань – это тоже «горцы», но не по-французски, а по-китайски);
- народы Старой Европы и Кавказа.

Я считаю необходимым модифицировать классификацию Грауэра следующим образом.

1. Музыка народов Палеосибири (шаманистическую музыку коренных народов Сибири) и инуитов, а также балийцев нужно исключить из группы стилей, не затронутых катастрофой типа *bottleneck*. *Bottleneck* («бутылочное горлышко» по-английски) – это демографическая катастрофа (обычно вызванная природно-экологической катастрофой), при которой большая часть человеческой популяции в некотором районе вымирает. При этом вымирает и часть генетического разнообразия «докатастрофной» популяции.

2. Музыка аустронезийских народов (за исключением Западной Индонезии) весьма полифонична и ее генезис связан со стилем «Старая Европа – Кавказ». В число этих народов входят не только горцы Тайваня (гаошань) и народы острова Флорес, но и почти все автохтонные народы и этнические группы Восточной Индонезии (малые Зондские острова и Молукки), а также большинство аустронезийских народов и этнических групп Океании (не только Соломоновых островов).

Напомним суть гипотезы Виктора Грауэра. Около 72 кн. сформировался стиль П-Б [в это время, согласно генетическим данным, разошлись генетические линии (клады) бушменов и пигмеев, и в дальнейшем эти группы культурно не контактировали и были географически разобщены].

Данный стиль продолжал существовать после выхода человека современного вида из Африки (около 80 кн., или несколько позднее) и сохранился за ее пределами в наиболее чистом, хотя и упрощенном виде у папуасов нагорий Новой Гвинеи. У тех групп человечества, которые оказались децимированы (сокращены в численности) в какой-то точке внутри 73 тысячелетия до настоящего времени в районе непосредственно к западу от Суматры (в частности, на восточном побережье полуострова Индостан), первоначальный полифонический стиль пения (П-Б) был утрачен. Взамен него развились более или менее одноголосные стили. Грауэр полагает, что эффект «бутылки» могло вызвать или извержение вулкана Тоба или гигантская волна цунами (о которой, кстати, нет никакой информации. – *А.К.*).

Еще раз напоминаем, что такое буттлнек и какие он несет следствия для эволюции культуры. Как уже говорилось, буквально это английское слово (*bottleneck*) означает по-русски «горлышко бутылки», а в популяционной генетике это термин, обозначающий резкое сокращение численности популяции в результате катастрофического измене-

ния условий обитания (чаще всего природной катастрофы). В результате часть генетических линий вымирает, а оставшиеся «отбираются» случайным образом, что приводит к резкому изменению генных частот (и, как правило, – к уменьшению генетического разнообразия популяции). Такой «буттлнек» должен был случиться (я даже могу написать «обязан был случиться») в результате извержения вулкана Тоба на Суматре 73 кн. Это извержение засыпало многометровым слоем пепла все восточное побережье Индии и, вероятно, вызвало эффект краткосрочной ядерной зимы, а также могло послужить триггером (спусковым крючком) наступления очередного ледникового периода, который начался не позднее 70 кн. В области культуры буттлнек способствует ее упрощению и прекращению некоторых культурных традиций.

Где слабые места в схеме Грауэра?

Он слабо учитывает позднейшие миграции и влияние и инструментальной музыки на вокальное пение.

Рассмотрим, например, вокальные стили Старой Европы. Технически было бы уместнее обозначить этот стиль как пение Западного Средиземноморья. Это полифоническое пение распространено у следующих народов (согласно той информации, которой я сегодня располагаю): *корсиканцев* (стиль *паджиела*, *paghjella*), *сардинцев* (стиль *tenores*), в Южной Италии, области Генуя (стиль *tralallero*); у *басков* (частично), *галлийцев*, португальских крестьян провинции Алентежу, *албанцев*. К этому стилю, действительно, близко кавказское полифоническое пение. Я полагаю, что он (стиль) распространился в связи с неолитической по времени миграцией народов сино-кавказской языковой группы. Миграции народов этой языковой семьи начались еще в 18 тысячелетии до настоящего времени, но маловероятно, что тогда они могли быть связаны с распространением многоголосия «средиземноморского» типа. Сино-кавказские языки распространились, в конечном счете, от Басконии до Аляски. Одна из синокавказских миграций была связана с распространением земледельческих навыков из Леванта на восток. Именно с этой миграцией (или культурной диффузией) потенциально может быть связано распространение средиземноморско-кавказского типа пения далеко на восток, вплоть до Нагаленда (северо-восточная Индия) и Океании. В связи с этим же процессом находится и распространение аустронезийской полифонии, которая должна была быть позаимствована предками аустронезийцев от сино-кавказцев вместе с навыками производящего хозяйства (в пользу последнего утверждения говорят лингвистические данные) (см. Казанков 2007: 134–137, 58–60). Правда, при этом непонятно, почему полифонии нет у тайцев, но в любой кросс-культурной теории обязаны быть исключения ввиду статистически-«квантового» поведения культурных параметров.

Следом продвижения сино-кавказской полифонии на восток следует тогда считать полифонию Тибета и Непала. Протоиндоевропейцы

разработали свой упрощенный вариант полифонии под воздействием левантийских музыкальных культур 7-го тысячелетия до настоящего времени. Структура протоиндоевропейского пения становится более или менее ясной, если сравнить архаические стили пения восточных и южных слаян с пением нуристанцев (народа кати, например).

Из вышесказанного следует, что у натуфийцев (популяции, совершившей открытие земледелия в Леванте в середине 11 тысячелетия до наст. вр.), вероятно, было полифоническое пение. Помимо прочего в пользу этого предположения говорят остатки полифонии у берберов Атласа и полифония Юго-Западной Эфиопии.

Район Юго-Западной Эфиопии в музыкальном отношении характерен стилем, типологически сходным со стилем П-Б. Косвенно о присутствии здесь в прошлом населения, генетически родственного койсанам, говорят и данные по митохондриальной ДНК. Охотники-собиратели (уже кушитоязычные) сохранились в Кении и Танзании, но ясно, что их музыкальное наследие уцелело в провинции со столицей Арба Мынч.

Об этом же говорят и распространение флейт Пана (у *дираше* и др. народов). Здесь можно также добавить, что наиболее близкий аналог «фифканью» женщин, играющих на флейтах Пана в селе Плехово Курской области, согласно мнению В. Грауэра (с которым я солидарен), мы находим у народа *улдеме* (на границе Нигерии и Камеруна) и у пигмеев *бабензеле*. Фифканье означает одновременное пение в высоком регистре и извлечение нот на флейте Пана. Этот «термин» принадлежит курскому диалекту русского языка.

Какое отношение может иметь вышеизложенная информация о сложении стиля пения П-Б к вопросу происхождению языка? Дело в том, что пение П-Б в основном бессодержательно-слоговое (БС), так же, как и большая часть остальной музыки, ассоциированной с шаманским трансом. Шаманское пение бушменов полностью бессодержательно-слоговое, пигмеи же не имеют шаманизма, но их пение основано на стиле БС и только в некоторых песнях «сверху» иногда накладывается главный голос со словами – «*мотанголе*» (*mòtàngòlè*) у пигмеев *ака*. Датировка (минимальная!) сложения этого стиля, как уже говорилось, – 72 кн. В. Грауэр считает, что он развился из хокетного кричания (shouting hocket) ранних гоминид, что, в общем-то, выглядит довольно правдоподобно.

Но глоттохронологическая датировка первого языка Хомо сапиенс (Хс), его протоязыка (ПЯ) ставит перед исследователями антропогенеза серьезную проблему. Дело в том, что, по глоттохронологическим расчетам, предок всех современных языковых семей, – а их примерно восемь, появился примерно лишь 44–45 кн. (С.А. Старостин, личное сообщение). Мои расчеты дают такую же цифру. Поясню, как я их сделал. По моим долголетним наблюдениям, в списке базовой лексики

языка любой рано покинувшей Евразию макросемьи – в первую очередь здесь интересны новогвинейские языки и языки индейцев Южной Америки – можно найти 3–4 слова, перспективных для этимологического сравнения с языками евразийской группы (семитохамитский – ностратический – синокавказский). Для такого уровня лексического сходства стандартный глоттохронологический расчет дает время расхождения в 44–45 кн. Если бы это время было древнее, – в живых языках вовсе не осталось бы «похожих» (включая обязательно и фонетику и семантику) слов.

Какие выводы можно сделать из этого наблюдения? Либо у Хомо сапиенс на протяжении по меньшей мере нескольких тысячелетий его первоначального существования не было языка, что, в общем-то, маловероятно, либо одна из групп человечества полностью ассимилировала в языковом отношении все остальные, причем так, что даже следов существования доверхнепалеолитического языка не осталось. Я употребил это длинное и неудобное слово потому, что расчетное время появления ПЯ, оставившего рефлекс в современных языках, полностью совпадает со временем появления культуры верхнего палеолита в Леванте (или Загросе, это дела не меняет). До этого орудия Хс не отличались (например, в Африке) от орудий более архаичных гоминид, из среды которых он выделился.

Описанный выше тяжелый парадокс в науке о «первобытном» обществе до сих пор не разрешен и ждет своего гениального (обычно сравнительно молодого) разрешителя. Я в своей книге на это, конечно, не претендую. Но все вышесказанное делает вполне вероятным такой сценарий, при котором хоровое пение типа БС (бессловесно-слоговое) появилось у Хс раньше языка и оказало стимулирующее воздействие на его развитие. Так считает В. Грауэр и имеет разумные основания так считать. Если этот процесс стимулирующего влияния хокетного пения на развитие у человека языка, как семиотической системы, произошел в Африке и связан с пением бушменопигмейского стиля, то мы имеем основание рассмотреть этот стиль несколько подробнее.

Что характерно для хокетного пения типа П-Б? Развитая система гласных, поскольку хокетные фразы требуют этого, петь их с одной гласной трудно и неудобно. Я однажды поспорил на эту тему со студентами, утверждая первоначально, что петь йодли с одной гласной невозможно. Когда одна студентка не согласилась со мной, я возмущился и сказал: «Попробуйте спеть хокет с йодлями, используя только гласную «а», – и сами увидите, что это бессмысленно, неудобно и почти невозможно». Но когда еще одна девушка, теперь уже аспирантка, тоже сказала, а потом сама продемонстрировала, что йодль возможен с одной гласной, – я призадумался и пришел к выводу: нельзя сказать,

что йодль невозможен с одной гласной, – он только очень неудобен при использовании только лишь гласной.

Но, в любом случае, неудобность пения хокета с одной гласной должна была приводить к диверсификации гласных. Таким образом, вначале в пении появились гласные, а затем, добавив к ним согласные, женщины Хомо сапиенса (их пение является базой стиля П-Б) создали язык. Если эта гипотеза подтвердится, метафорически Хомо сапиенса можно будет называть «Хомо музыкалис».

Результаты компаративистики показывают, что в языках большой древности начинают преобладать слова структуры CVCV. Это означает, что в слове было четыре фонемы: согласная–гласная–согласная–гласная (consonant–vowel–consonant–vowel). Фонема – это, грубо говоря, звук.

Когда я однажды сказал С.А. Старостину, что, вероятно, в ностратическом языке слов такого строения больше половины, он ответил: «Намного больше половины». При этом в ностратическом языке были все основные неогубленные гласные. Приведу почти комбинаторный пример.

*Кила «волос»; *кала «рыба»; *кола «ребенок»; *кула «холодный». Нет только *кела, но гласная «е» в ностратическом была (лингвист бы написал «для ностратического восстанавливается», но я аутсайдер, любитель).

Датировка музыкального стиля П-Б почти безупречна. Она даже консервативно минимальна. Эффект буттленка на музыку, несомненно, тоже должен был иметь место, будь то вызванный извержением вулкана Тоба 72/74 тысячи лет назад, или какой-то другой катастрофой. Но я считаю, что освоение бывшими обитателями тропической зоны внутренних просторов континентов Евразии, зон с умеренным климатом, должно было оказывать на музыку примерно такое же воздействие, как и «ядерная зима», вызванная извержением вулкана Тоба. Собственно говоря, эта зима, возможно, послужила «триггером», то есть спусковым крючком наступления очередного глобального ледникового периода, начиная с 70 кн. (здесь я повторяю мысль, высказанную на стр. 47). Удаление от побережий снижает плотность популяций охотников-собираателей и атомизирует общество. Примером таких обществ могут служить палеоиндейские сообщества охотников на бизонов зоны прерий США (см. Soffer, Praslov 2002; Barsh 2003: 572-574). Вследствие атомизации общества у таких охотников-собираателей должны были развиваться индивидуализированные, в том числе монодические стили пения. Поскольку религия продолжала оставаться шаманской, возник индейско-саамский стиль пения даже у того населения, которое избежало культурно-дегенерирующего воздействия буттленка. Иными словами, по мере продвижения популяций из Персидского залива вглубь Западной Евразии у них мог развиваться такой

стиль пения. Но еще более вероятно, что они утратили его еще ранее не в результате непосредственного воздействия извержения вулкана Тоба, а в ходе своего существования в рефугиуме Персидского залива в условиях наступившего ледникового периода. В любом случае эти люди, предки кроманьонцев, первые Хомо сапиенсы Европы принесли сюда индейско-саамскую (И-С) манеру пения, которая сменилась полифонией в результате прихода сюда неолитического населения из Малой Азии.

Мне кажется наиболее вероятным такой сценарий: у пигмеев-бушменов 72 кн. уже был язык, как и у тех популяций Хс, которые покинули Африку южным путем. Однако эти языки оказались ассимилированными в ходе распространения из Передней Азии языков, на которых говорили люди, создавшие культуру верхнего палеолита. При таком сценарии сохраняется возможность, что следы ранних, южных языков будут найдены в языках некоторых племен Новой Гвинеи и аборигенов острова Большой Андаман (но не в группе джарава – онге).

Вокализации в животном мире чрезвычайно широко распространены. Те виды животных, которые могут вокализовать, обычно создают основанные на вокализации коммуникативные системы. Эти системы нефонематические и, поэтому, гораздо более примитивные, чем язык Хомо сапиенса. Очевидно, что предки Хомо сапиенса или он сам на ранней стадии своей эволюции были способны вокализовать. Итак, у Хс была развитая система вокализации еще на доречевом этапе (если таковой у раннего сапиенса был; это условие далее не будем постоянно упоминать). Человек не единственное животное, имеющее музыкальный слух. Но в отряде приматов человек – единственный вид в дополнение к музыкальному слуху (в дородовских условиях он имеется у подавляющего большинства членов популяций) имеющий чувство ритма. Итак, ранний Хс имел развитый музыкальный слух, коммуникативную систему, основанную на вокализации и чувство ритма. Для меня совершенно очевидно, что он разработал систему варьирования гласных в хокетном пении, – это для него не составляло никакого труда, а с разными гласными петть хокет удобнее. Попробуйте сами, напевая одну гласную переводить, ее в другие. Это не поставит перед вами никаких сложных артикуляционных задач. Таким образом, можно предположить, что еще до появления речи, члены общин Хс могли варьировать гласные в пении. Этот навык они могли использовать и вне хорового пения, например, при общении матери и ребенка (мать, кстати, могла напевать «бессловесные» колыбельные). Отсюда один шаг до настоящего фонематического языка – добавьте к гласным хотя бы пару согласных, и вы его получите. Помотрим, что получается методом перебора. Предположим, что у нас есть основной набор гласных фонем: «у», «о», «а», «е», «и» и две согласные «к» и «л». С согласной

«к» в первой позиции и согласной «л» в третьей мы получаем ряд: ку-ла, кола, кала, кила, кела. То есть, слова первого языка Хс (ПЯ) со значениями, соответственно «холодный», «детеныш», «рыба», «волос» (см. Kazankov 2009: 94). Слово *кела* пока для ПЯ не реконструировано. Но в принципе оно должно было быть, следовательно оно, согласно моему предположению, будет реконструировано.

В. Грауэр считает, что исчезновение традиций развитого хокетного полифонического пения у части популяций, адаптированных к жизни на побережьях южной и западной части Юго-Восточной Азии (бичкомберов, *beachcombers*) могло произойти и без «вмешательства» извержения вулкана Тоба, но из-за гигантских волн цунами, вызванных катастрофическими землетрясениями. Так или иначе, одна из этих природных катастроф или их совокупное действие вызвали появление к жизни монодического стиля пения (*breathless*) «шаманско-индейского» типа. Такой стиль пения преобладал, к моменту его этнографической фиксации, у аборигенов Сибири, в обеих Америках и в Австралии. Мы условно называли его «шаманским», поскольку типологически шаманское пение североамериканских индейцев почти не отличается от их «секулярного» пения (например у индейцев прерий США и Канады). Обе разновидности этого пения отличаются аритмическое дыхание (оно берется тогда, когда кончается воздух) и слабо связано с общим ритмом пения, напряженность тембра, невербальность «текста» (как и в стиле П-Б) и часто широкая амплитуда (гамбитус) используемых в мелодии нот (Grauer 2007: 8). В дальнейшем мы будем называть этот стиль пения просто «индейским». Музыкальная этнография (музыка саами Скандинавии и Кольского полуострова), археологические и иконографические данные позволяют предположить, что индейское пение было характерно для всего населения Северной Евразии эпохи верхнего палеолита. Оно, вероятно, было связано с ранними формами неспециализированного шаманизма и его «технические» особенности в прошлом (как и сейчас) способствовали достижению шаманом (шаманами) состояния транса. Я пишу об этом с некоторым знанием дела, поскольку сам владею такой манерой пения. Бушменский шаманизм отличается (и в том числе – в музыкальном плане) от сибирского и индейского тем, что в нем в танце транса «шаманов» (лекарей) несколько, а пение при этом – многоголосно-хокетное. Иными словами шаманское «камлание» у бушменов подготавливается согласованным музыкальным действием всей общины

В. Грауэр и Дж. Джордания считают первичной формой пения именно многоголосный хокет, относительно которого индейское пение представляет собой ощутимую музыкальную деградацию. Основной тезис книги Джордания вообще заключается в том, что многоголосное пение – год за годом, столетие за столетием, тысячелетие за тысячелетием – постепенно исчезает с лица Земли. Я полностью

согласен с этим утверждением – оно обосновано Джордания на совершенно неопровержимой массе аргументов. Другое дело, что и Джордания допустил в своей работе несколько ошибок. Одна из них – утверждение о том, что музыкальный слух наследуется генетически (см. Jordania 2006: 322-323). Это справедливо только в отношении так называемого абсолютного слуха, то есть способности точно различать высоту тона вне его референции по отношению к другим нотам. Такой слух крайне редок (реже чем в одном случае на тысячу контрольных индивидов). Обычный же музыкальный слух формируется в основном под воздействием факторов среды в возрасте от 0 до 3-х лет (см. Теплов 1947), так что перспективы на будущее для человечества относительно хорового пения не столь мрачны, как кажется Джордания. Другое следствие этого ошибочного мнения по поводу генетики музыкального слуха – представление о том, что многоголосное пение возникло только один раз на раннем этапе человеческой эволюции. Джордания справедливо замечает, что в традиционных культурах не известно ни одного случая смены одноголосия многоголосием, все случаи показывают только обратную эволюцию. И, тем не менее, как мне кажется, нельзя исключать возможность того, что бурдонное многоголосие развилось из монодийных форм пения в эпоху становления земледелия в Передней Азии. Джордания приводит в своей книге пример неосознанного многоголосного пения у таджиков. В эпоху раннего неолита (в 8 тыс. до н.э) в Леванте плотность населения у представителей натуйфийской (султаньской) культуры увеличилась не менее чем в восемь раз. Задолго до этого (начиная с 12 тыс. до н.э.) часть населения данного региона перешла к постоянной оседлости еще в условиях (специализированного) присваивающего хозяйства. Иными словами, здесь в эти периоды сложились такие социологические предпосылки, которые были обратны эффекту буттлнека: значительно увеличилась плотность социальных связей, что могло, я думаю, привести к усложнению стилей пения и появлению бурдонного многоголосия. Во всяком случае, ареал распространения этого многоголосия по ойкумене лучше всего согласуется именно с таким эволюционным сценарием.

Бурдонное пение Древней Европы не обнаруживает, за исключением йодлей альпийского региона, специфических черт, которые объединяли бы его с древнейшей хокетной манерой пения Африки. С другой стороны, оно накладывается на сетку распространения неолитических культур из Леванта в восточном направлении, если принять за основу тезис о всего лишь одном первичном центре возникновения производящего характера в Евразии. В отношении Европы справедливость такого наложения очевидна. Мне уже приходилось писать, что основные земледельческие термины в Евразии совершили «путешествие» во времени в восточном направлении по следующей языковой схеме: протосеми́тоха-

митский > протосинотибетский > протоаустронезийский. В результате значительная часть синотибетских народов (именно те из них, которые проживают сейчас в пригималайском районе – на землях древних путей синокавказцев в Восточную и Юго-Восточную Азию) и все аустронезийские народы характеризуются развитым многоголосием. В подавляющем большинстве случаев оно бурдонного типа.

Целотоновое пение есть и в Западной Сербии, Джордания этого не заметил, так как данный факт работает против его тезиса об одноголосном пении протоиндоевропейцев.

Первая же нотация сутартинес – своеобразного жанра литовской народной музыки, которую я нашел в интернете, имела целотоновый строй: ми бемоль, фа, соль, ля, – больше никаких нот в двухголосии и почти постоянно звучащие секунды (см., например: Folklore songs sutartines 2009; см. также Славиунас 1972; Rachiuнаite-Vychinene 2002). Похоже, что Джордания явно не прав в оценке древности стиля сутартинес.

Наличие целотонового строя с обильными большими секундами в гармонизации у восточных славян и литовцев указывает на то, что такая манера пения (по крайней мере) была представлена у племен шнуровой керамики (конец 3 тыс. до н.э.). Конечно, в музыке этих племен могли быть представлены и другие звукоярыды, но нас сейчас интересует именно целотон. Наличие его у нуристанцев заставляет обратиться к поискам подходящей археологической кандидатуры на предковое объединение этих трех музыкальных традиций. Таковой могла быть мариупольская культура, предположительно объединявшая нерасчлененных предков трех лингвистических групп: греческой, армянской и индоиранской. Эта культура существовала в Северном Причерноморье в 5 тысячелетии до н.э. Степные по происхождению курганные культуры участвовали в этногенезе культур шнуровой керамики. Если же целотоновый строй имела и лидийская музыка, что вполне возможно, поскольку для нее характерна увеличенная кварта (третий тон), то целотоновый строй претендует даже на протоиндоевропейское происхождение, поскольку лидийский язык входит в анатолийскую подгруппу, члены которой выделились из протоиндоевропейской общности раньше всех других лингвистических подгрупп (см. Lydian mode: 1–3; Шеворошкин 1967: 9, 47–62; Lydian language: 1; Малая Азия после крушения Хеттской державы: 3). Эту увлекательную «музыкально-археологическую» тему можно будет продолжить в будущих исследованиях. Сейчас же ограничимся замечанием, что изложенный материал делает маловероятной постулируемую Дж. Джордания монодийность протоиндоевропейской музыки.

Что касается австралийских аборигенов, то возможно ли здесь влияние индийской музыки? Для этого надо ответить на вопрос когда сложилась монодийская индийская музыка. У семитов эпохи древне-

го Египта были лиры, и, возможно, была полифония (гомофонного типа), не говоря уже о древневосточных обществах. Ведь индийцев многоголосны, так что иранско-арабско-индийский монодийский стиль, скорее всего, представляет собой позднюю интрузию извне в регионы первоначально полифонической музыки.

Неолитическая полифония распространилась, через посредство сино-кавказцев, в восточную Азию (долину реки Янцзы), где сформировала целый пучок полифонических культур, наиболее яркими современными потомками которого являются аустронезийские народы и племена нага Юго-Восточной Индии и прилегающих районов Мьянмы. То, что в обеих Америках господствует шаманская монодия, является еще одним свидетельством того, что прародиной монголоидных индейцев были просторы внутренней Восточной или Центральной Азии. Среди предков индейцев, возможно, были и неконитинентальные популяции, но пребывание в Берингии ледникового периода, конечно же, должно было способствовать развитию монодийских стилей пения. Поэтому не приходится удивляться тому, что к моменту появления европейцев в Америке у индейцев не было (по большому счету) ни полифонии, ни струнных инструментов (кроме музыкального лука).

Книга Джордания содержит поразительный объем ценнейшей информации и ряд важных верных теоретических выводов. Но в некоторых из своих выводов Джордания ошибается. В каких и почему?

Он считает, что переход к речи совершился ранее в Восточной Азии, Австралии и даже Америке, чем в Африке и Европе. Что касается Америки, – это явное недоразумение. Америка (Америки) была заселена позднее (30–25 кн.), чем в Европе появился кроманьонец (примерно 40 кн.). Отрицать же наличие речи у европейца верхнего палеолита с его наскальным искусством – явная бессмыслица. Почему, повторяем, столь проникательный исследователь как Дж. Джордания пришел к столь неверному выводу? Мне кажется, что он, будучи по образованию музыковедом (а не антропологом), попал в интеллектуальную ловушку, доверившись выводам сторонников мультирегионального происхождения Хомо сапиенса. Понятно, что присоединяясь к ним, приходится игнорировать весь корпус современных данных по палеогенетике (этногенетике), которые допускают лишь весьма ограниченное скрещивание Хс и палеоантропов. Думаю, что наиболее адекватно описывает процессы далекого палеолитического прошлого в этом вопросе теория широкого моноцентризма Я.Я. Рогинского, которая согласуется с данными как генетики, так и физической антропологии. Что касается речи неандертальца, то Х. Ли. Селдон (H. Lee Seldon) привел недавно довольно убедительные доводы в пользу того, что она была недоразвита. Суть дела такова. Период морфологического созревания человеческого мозга длится около 20 лет. Вместе с уникальными творческими способностями (потенциальными, к сожалению) у Хс развиваются и потенциальные риски

развития болезней мозга, например – шизофрении. Мозг классического неандертальца морфологически созрел за более короткий период, не позволявший развиться ни шизофрении, ни мощным творческим способностям, характеризующим человека современного вида (Seldon 2009: 1-3). Если допустить, что у неандертальца речь была сравнительно недоразвита, это делает еще менее вероятным то, что у прямых потомков синантропа она сформировалась раньше, чем у африканских популяций раннего Хомо сапиенса. В развитии эволюционной речи у вида Хс явно присутствовал фактор генетической мутации. Мутации происходят постоянно, но селективный отбор в зависимости от обстоятельств внешней среды может «дремать» или быть интенсивным. Ген, имеющий отношение к речевым способностям, – это регуляторный ген FOXP2. Белок, который он кодирует и который чрезвычайно важен в нейрофункциональном обеспечении речи очень консервативен. Этот белок различается одной аминокислотой у мыши и шимпанзе и двумя (!) – у человека и шимпанзе. Время расхождения генетических линий шимпанзе и мыши – 72 миллиона лет. Время расхождения линий человека и шимпанзе – от 5 до 7 миллионов лет (Benton 2009: 5). За 66 миллионов лет в «жизни» данного белка произошло только одно событие, а за следующие 6 миллионов лет – два таких события (две замены аминокислот). Это показывает одновременно то, что у гоминид эволюция ускорялась, и то, что ее базой были, в том числе, точечные генетические мутации. Поскольку случайные мутации происходят примерно с одной скоростью, следует прийти к выводу, что жесткость их отбора чрезвычайно усилилась. Известно, что плейстоцен характеризуют резкие изменения климата, связанные с оледенениями. Но они одинаково действовали и на гоминид и на прочие таксономические группы животных. Почему же эволюция именно гоминид ускорилась? Одной из причин, я думаю, было то, что отбор у гоминид осуществлялся не только под воздействием внешних экологических изменений, но и под воздействием их собственной орудийной деятельности. В условиях конкуренции разных популяций гоминид (как одного, так и разных видов) выживали те первичные группы, в которых был больший процент приспособленных к орудийной деятельности и социальной сплоченности индивидов.

Следует отметить, что последние данные группы Сванте Пябо показывают, что неандертальцы имеют одинаковый с Хс ген FOXP2, хотя обсуждается и вопрос возможной контаминации образцов ДНК неандертальцев (из Испании) человеческой ДНК.

Моя гипотеза о соотношении полифонического пения и протоязыка противоположна тезису Джордана. Я думаю, что язык возник именно у наиболее поющих групп Хс – предков бушменов и пигмеев и развился он как продолжение и дополнение к пению, а не как его анти-теза.

Глава 3. МУЗЫКА И ТАНЦЫ ОТДЕЛЬНЫХ НАРОДОВ И СТРАН АФРИКИ

Туареги

Туареги, как уже говорилось в первой главе, это народ, населяющий в основном Сахару. Когда я начинал писать эту книгу, я собирался исключить из рассмотрения музыку народов Сахары, поскольку предполагал, что она скорее относится к миру музыкальных явлений, испытывавшему сильное арабское влияние, и имеет мало общего с музыкой черных африканцев (отвлекаясь от того обстоятельства, что многие туареги – негроиды, но это в основном потомки рабов, усвоивших туарегский язык (тамашек) и туарегскую культуру).

Однако музыка *туарегов*, как оказалось, имеет очень много общего с музыкой кочевых фульбе – *вудаабе*, которые населяют зону сахеля и элементы культуры которых мы уже рассматривали. *Фульбе*, как известно, населяют огромное количество стран Западной Африки, часто составляя в них довольно престижную социальную страту (в некоторых случаях – бывших феодальных патронов, что в африканских условиях немаловажно). Но, поскольку культура фульбе в целом невероятно разнообразна (отвлекаясь от единства языка), и они, как этносоциальная группа, включены в большое количество разнообразных социальных контекстов, их музыкальные традиции представляют как бы мостик между музыкой Сахары и музыкой Черной Африки.

При этом, повторяю, музыка кочевых фульбе довольно близка к туарегской, и поэтому в данной книге я рассмотрю туарегскую музыку в том числе. Тем более потому, что в качестве одной из разновидностей африканских музык она имеет наиболее заметные успехи в продвижении на коммерческом «фронте» в жанре world music. Музыку Восточной Сахары (*тиббу*, *теда*) я пока не могу описать, потому что о ней у меня нет никаких сведений.

Итак, кратко опишем условия жизни туарегов. Они, населяя половину Сахары (ее центральную часть), не представляют, конечно, единой политической структуры, а разделены на племена. Вместе с тем,

они имеют весьма сходные культурные традиции, в том числе музыкальные.

«С течением времени *имхары* (мн. ч. *имаджерен*) стали высшей кастой, избегавшей физического труда. Аристократизм, галантность (в отношении женщин своего сословия. – *А.К.*), воинственность, максимальная подвижность, когда почти весь год приходилось совершать длительные переходы через пустыню, любовь к верблюдам и презрение к труду, даже труду пастуха, вместе с тем утонченное восприятие поэзии, музыки, танца, – вот отличительные черты образа жизни, системы ценностей и субкультуры имхаров» (Кобищанов 2008: 3).

Ахал – это вечерне-ночные собрания молодых людей и девушек, которые ассоциированы с игрой на скрипке анзад, ухаживаниями и сексуальными связями. Обсуждать темы, связанные с ахалом в публичных разговорах (в присутствии лиц разного пола) недопустимо (Nicolaisen: 644). Поведение туарегов в значительной степени организовано на противопоставлении принципов избегания и сдержанности в отношении одних родственников и теплоты и доверительности (с матерью и ее родственницами-женщинами), или отношений вышучивания (*joking relations*) между кросс-кузенами/кузинами (Tuareg languages. Wikipedia: 4)

Традиционные туарегские инструменты – это однострунная скрипка анзад, на которой играли во время вечерних «посиделок» ахал и маленький барабан-тамбурин, с мембраной из козьей шкуры, тенде, на котором играли во время верблюжьих скачек и других праздников. Анзад (другой вариант названия – имзад) имеет следующую конструкцию. Корпус делается из половинки круглой высушенной тыквы, на которую натянута мембрана из козьей кожи с двумя круглыми отверстиями в передней части (см. рис. 20). Гриф крепится так же, как у те-харданта (см. главу 1), а струна, прикрепленная одним концом к верхней части грифа, притянута также к грифу примерно в точке, располагающейся на 1/3 расстояния от верхнего конца грифа до начала корпуса инструмента. Подставка, на которой лежит струна, – это две довольно длинные связанные палочки (кстати, эта подставка такая же по конструкции, как у амхарской скрипки *масинко*).

На туарегских скрипках традиционно играли женщины благородного происхождения. Научиться играть на этом инструменте довольно трудно, но некоторые музыканты (женщины) играют на нем довольно виртуозно, с большим количеством мелизмов. Звук анзада весьма напоминает человеческий голос (больше, чем тембр европейских альты или скрипки в соответствующих регистрах). Популярным туарегским музыкальным стилем является такамба.

На музыкальных записях, которыми я располагаю, звучит и дуэт голоса с флейтой. Флейта звучит в точности как поперечная фульбская флейта – тамбин, а вокал – на туарегском языке. До сих пор ни в од-

ной видеозаписи мне не приходилось видеть туарега, играющего на флейте. Так что, я полагаю, что флейта у туарегов – еще одно свидетельство их культурного взаимодействия с фульбе. Музыканты профессионально-«скоморошеских» «танцевальных» групп фульбе в Гамбии играют, кстати, на однострунной скрипке другой конструкции в манере, напоминающей туарегскую, но в другом социомзыкальном контексте.

Самая известная современная туарегская группа – Тинаривен (Tinariwen). Это множественное число слова тенере *тенере* (*tenèrè*), которое означает «пустыня, открытое пространство».

Группа Тинаривен была образована в 1982 г. бывшими повстанцами из Мали (из района Адрар дез Ифорас), решившими, что гитары и музыка более способны улучшить положение туарегов, чем ливийский (в конечном счете – советский) автомат. В 90-х гг. они принимали участие в нападениях на посты правительственных войск Мали. В эти рейды будущие музыканты (мужчины) группы Тинаривен отправлялись с баз, расположенных на территории Ливии. Однако через некоторое время они поняли, что такая борьба только умножает страдания их собственного народа (кель тамашек). С тех пор они поют, призывая кель тамашек забыть древние распри и добиваться улучшения своей жизни мирным путем. Члены группы познакомились друг с другом в Ливии, на базах повстанцев, и там же впервые увидели электрогитары.

Отец руководителя ансамбля соло-гитариста Ибрагима Аг Альхабиба был убит во время восстания малийских туарегов в 1963 г. против правительства (тогда Ибрагиму было 4 года). Дома и собственность этой группы расположены в поселке на северо-востоке Мали вблизи малийско-алжирской границы. Члены группы уже, конечно, не кочуют с верблюдами, но сохраняют тесные связи со своими соплеменниками, многие из которых продолжают вести кочевой образ жизни и стараются помогать им по мере своих сил и возможностей. А возможности эти становятся значительными. В планы промоутеров Тинаривен входит продажа (в лучшем случае) трехсот тысяч копий их последней пластинки на мировом рынке. Эта пластинка называется «Аман иман» («Вода – это жизнь»). В продажу в России она пока не поступала, но в формате mp3 ее уже можно скачать из Интернета (к моменту издания книги – поступила).

Тинаривен выступали в совместных концертах с Карлосом Сантаной и группой Лед Зеппелин. Еще с тех пор, когда их кассеты распространялись из рук в руки, песни Тинаривен пользовались большой популярностью среди туарегов. Участники группы пишут новые слова (на языке тамашек) на традиционные туарегские мелодии и аранжируют свои композиции, используя (в основном) электрогитары и тенде. На гитарах они играют в характерном, туарегском стиле, который они же и создали и который адаптирует фразировку и общий стиль игры

на традиционных струнных туарегских инструментах к возможностям электрогитары (и бас-электрогитары). Делают они это с исключительной тонкостью и вкусом. В составе ансамбля есть одна женщина, которая поет, хлопает в ладоши и «улюлюкает». Кстати, арабско-туарегское-эфиопское «улюлюкание» производится путем посредством быстрого движения высунутым языком в горизонтальной плоскости. Как музыкант и вокалист я завидую женщинам, высокие голоса которых позволяют им улюлюкать. В музыке это мощное эмоциональное «оружие».

Другие популярные туарегские группы это – Тартит (*Tartit*), Кудеде (*Koudede*), Дезерт Ребел (*Desert Rebel*), Кель Ассуф (*Kel Assouf*), Тумаст (*Toumast*), Теракафт (*Terakaft*). Они тоже играют на электрогитарах (в группе Тартит только один музыкант играет на гитаре) сопровождая их звучание типично туарегскими ритмами, создаваемыми с помощью традиционного барабана и хлопания в ладоши. В группе Кель Ассуф кроме тенде (тинде) на обычной ударной установке играет музыкант с европейской внешностью. Второй «европеец» играет на соло-электрогитаре (весьма хорошо) в типично блюзовой манере. Его блюзовые фразы и их тембр хорошо сочетаются с туарегскими мелодиями и общим «саундом» (совокупностью тембровых звучаний ансамбля). Дезерт Ребел это смешанно туарегско-французская группа со знаменитым певцом и бывшим повстанцем Абдуллой Угадугу.

Группа Тартит (на языке тамашек это слово значит «единство») – это, вообще говоря, фольклорный ансамбль из племени *кель антессар*, в котором большая часть музыкантов – женщины, как это и принято среди туарегов в Сахаре. Племя Кель Антессар живет в Мали в районе Томбукту. Эти туареги сильно пострадали во время восстаний 1963 и 1994 годов. Во время восстания 1994 г. правительство Мали поощряло действия сонгайской милиции, лозунгом которой было изгнание всех «белых», то есть туарегов и «мавров», из района Томбукту. Это привело к массовому исходу беженцев из числа туарегов и мавров, то есть арабоязычных выходцев из Мавритании, в Мавританию, Алжир и Буркина Фасо.

Члены ансамбля Тартит образовали музыкальную группу именно в тот период, когда они находились в качестве беженцев в Буркина Фасо. Их первый альбом (CD) вышел в 1997 году. Во время его записи (начало 1996 г.) Аmano аг Исса все еще жил в лагере беженцев в Мавритании, Фадимата Валлет (Wallet) Умар, Фатма Валлет Мохамедуне и Фатимата Хайдара жили в Бамако (столица Мали), а Махасса («мама») Валет Амунине переехала в Бельгию.

С тех пор к ансамблю присоединились Идвал аг Мохаммед (играющий на техарданте), Аг Мохаммед Абубакрине и Мохамед Исса аг Умар. Последний кроме техарданта играет также на гитаре (это единственный европейский инструмент в группе). Кроме того, членом

группы стала Тафа Валлет Альхуссейни, которая играет на однострунной скрипке имзад (Kennedy Center 2009 Ensemble Tartit: 1).

Традиционные мелодии туарегов почти исключительно основаны на пентатоническом звукоряде. Женщины поют (в запеве) виртуозно, украшая основную мелодию мелизмами, также укладывающимися в пентатонический музыкальный строй. Реже в такой же манере запевают мужчины, но такие примеры в моей музыкальной коллекции есть. Иногда запев поочередно поют мужчина и женщина. Есть и отдельные примеры, когда запекает женщина, а хор – мужской. Но чаще, повторю, поют одни женщины. Они же обычно играют и на барабане (тиндэ).

На струнных же инструментах сейчас чаще играют мужчины, хотя в книге Анри Лота «В поисках фресок Тассили-Адждера» и на сайте «Традиционная музыка туарегов» написано, что анзад («скрипка») это преимущественно женский инструмент, а в аннотации к пластинке группы Тартит написано, что раньше на этой скрипке могли играть только женщины благородного происхождения. Скрипка анзад играла важную роль на «вечеринках» туарегской молодежи, называвшихся «ахал». Несмотря на то, что туареги – мусульмане, их отличает довольно большая свобода добрых половых отношений.

Туарегская четырехструнная «лютня» (*lute*) техардант (*tehardant*) у сонгаев (правильнее – у сонраев) называется н'боли. Почти все мелодии, исполняемые на анзаде или техарданте, записями которых я располагаю, представляют собой искусно варьируемые музыкантами короткие пентатонические риффы. Ритм почти всегда – это сахарский «блюз», имеющий общие черты с широко известным афроамериканским блюзом. Отличие туарегского ритма в том, что он играет в более быстром темпе на одном барабане без опускания средней доли в триольном пунктирном рисунке, пронизывающем общий ритм четырех четвертей. Поэтому туарегская музыка более монотонна и менее ритмически остра, чем американский блюз. Современный «сахарский блюз» туарегов – это такой же ритм традиционной музыки, который существовал в Сахаре на протяжении столетий, но теперь играет туарегами с помощью электрогитар. Пение также менее синкопировано, чем в американском блюзе, и более протяжно относительно ритма ударных инструментов (барабана и ладоней). Ритм, который был выше описан, предназначен для танца. Он исполняется чаще других, но у туарегов есть и более медленные ритмы.

Танцевальные «па» туарегов, насколько я могу судить по видеозаписям, чаще всего скромны и величавы, а иногда – весьма энергичны и напоминают спортивные упражнения (см, например запросы в Youtube по адресам: “Tuareg dancing near Ghademes”, Lybia и “Tuareg women musicians with strange dancers, Timbuktu, Mali”. Ценность второго ролика не может снизить даже участие в танце с мечами (в конце

танца) двух европейских идиотов (мужа и жены, по-видимому). Туарегские танцоры дали им мечи, вероятно потому, что жизнь в Сахаре не сахар, а доллары редки.

Движения танцоров, которые можно видеть в исполнении участников группы Тартит на музыкальном приложении к сайту Ensemble Tartit, Кеннеди центра исключительно грациозны. Я думаю, их можно считать визуальной иллюстрацией к пассажиу о традиционном этикете туарегов, приводимому ниже.

«Отношение туарегов к вопросам этикета нелегко описать. Походка, жесты, позы – все имеет значение и выражает качества элегантности, надменности, утонченности и силы. Тщеславие в отношении одежды и украшений – еще одна характеристика настоящих туарегов; многие мужчины носят исламские амулеты, что, как они полагают, придает им важности и значительности. Престиж – это постоянная забота туарегов, социальные отношения которых значительно сложнее, чем у других племен, живущих в этих же областях» (The Unreached Peoples Prayer Profiles: 2-3).

Характерной особенностью туарегской традиционной музыки является порой довольно отчетливо выраженное стремление исполнителей к достижению состояния, приближающегося к трансу. Я бы назвал это состояние полутрансовым. Кроме остинантности (монотонной повторяемости) ритмов и мелодических рисунков достижению этого состояния служат и разнообразные экзотические выкрики во время танцев (кричат не танцующие, а люди «из круга», более активно – мужчины) и особенно интенсивно – во время инструментальных проигрышей. Тогда же ладони женщин отбивают наиболее сложные полиритмические рисунки. Согласно традиционным представлениям туарегов резкие выкрики во время пения и танца отгоняли от лагеря злых духов (джиннов).

Мужчины туареги не поют такими высокими голосами как гриоты Западного Судана или фульбские флейтисты, играющие на тамбине. Туареги иногда играют на флейтах типа тамбина свои мелодии и наигрыши или для них это делают чернокожие музыканты.

У туарегов есть песни, ритмикой и интонацией напоминающие масайские, в которых ритм складывается из сплетения гутторальных (то есть исходящих из глубины «глотки», с использованием нижней части вокального тракта и хриплыми призвуками) выкриков-стонов. На этот фон может накладываться виртуозная импровизация более высокого голоса. При написании второй главы данной книги я понял, что это и есть знаменитое бурдонное многоголосие туарегов. Есть у туарегов и песни, целиком состоящие из гутторального хрипения двух «партий», чередующихся друг с другом (с наложением концов чередующихся фраз). Такова песня, которой ансамбль Тартит заканчивал свой концерт в центре имени Кеннеди (именно видеозапись этого концерта яв-

ляется музыкальным приложением к сайту Ensemble Tartit, о котором мы уже упоминали более одного раза). Объявляя эту песню женщина из ансамбля Тартит сказала по-английски (она хорошо говорит по-французски, а по-английски – немножко): «Это песня про пустыню. Вообще-то все наши песни (которые исполнялись на концерте. – А.К.) про пустыню, но эта – в особенности» (Kennedy Center 2009, Ensemble Tartit). Аналоги такого музыкально-ритмического хрипения есть (по крайней мере) у *масеев*, *амхара*, *айнов* Японии (стиль рекукхара) и эскимосов *нетилик* Центральной Арктики.

Фульбе-вудаабе

Единственная известная мне фольклорная группа, которая играет песни кочевых *фульбе* (*вудаабе*) это Этран Финатава (Etran Finatawa) из Нигера. В данном и схожих контекстах фольклорная группа означает профессиональных концертирующих исполнителей, чей стиль складывался, однако, в негородской фольклорной среде. Музыкальные критики пишут про Этран Финатава, что это «поднимающиеся звезды», которые смешивают в своей музыке традиционные вокальные напевы вудаабе и туарегские мелодии, перкуссию и струнные инструменты, достигая при этом гипнотического эффекта (World Music Central 2009). Насчет гипнотического эффекта, судя по композиции «Surbajo», представленной в интернете, – согласен. Записав ее на свой магнитофон, я напеваю эту мелодию уже третий день. Думаю, дело в том, что современная музыка вудаабе и туарегов (в сопровождении электрогитар и традиционной перкуссии) – это настоящий, без натяжки, блюз. Я говорю это как музыкант, играющий и поющий блюз.

Сахарский блюз отличается в настроении от афроамериканского менее выраженной экспрессией и отсутствием жалобных интонаций, что отличает эту музыку также и от музыки западноафриканских гриотов. Десять композиций Этран Финатава представлены в сборнике «West Africa unwired».

Один из источников творчества ансамбля, о котором говорилось выше, – традиционная музыка, танцы и обряды кочевых фульбе Нигера (вудаабе). Вудаабе в переводе с языка фульбе – «люди табу». Общий экзоэтноним кочевых фульбе – *бороро*, то есть «кочевник» на языке хауса. Вудаабе – это небольшая часть многомиллионного народа фульбе, расселенного в семнадцати странах Западной Африки. Вудаабе считают, что фульбе, оставляющие кочевой образ жизни и соответствующие культурные традиции перестают быть настоящими фульбе. Вудаабе заключают браки почти исключительно внутри своего народа. Они патрилинейны, и суровая природа сахеля позволяет раз в году собираться вместе всем рассредоточенным большую часть года патрикланам. Тогда и проводится большая часть их ритуалов, сопровож-

даемая пением и танцами. Эти собрания, кстати, вызывают у меня ассоциации с «обрядом знакомств» у народов Китая и Юго-Восточной Азии (группа мео-мяо) и у нганасанов (см. Чеглова 2008).

Для вудабе самый важный праздник сезона дождей – «фестиваль» ворсо (*worso*), во время которого проводится знаменитый обряд гееревол (*geerewol*). Гееревол продолжается примерно неделю; осевым элементом этого празднества являются знаменитые марафонские состязания мужчин в красоте (марафонские парады красоты). Два главных танца в празднестве гееревол, это собственно гееревол по имени которого и называется праздник и танец яаке (*yaake*). Гееревол это наиболее престижный и регламентированный танец вудабе; к участию в нем допускаются только самые красивые, с точки зрения старейшин, юноши.

В течение недели раскрашенные и украшенные мужчины периодически выстраиваются в два ряда и часами поют, ритмично двигаясь. Одновременно они гримасничают, выпучивают глаза и быстро двигают челюстями (два часа и более экстатического напряжения и с каждым следующим этапом гееревол интенсивность движений нарастает!). Таким образом мужчины демонстрируют свою красоту, сексуальный магнетизм и выносливость и привлекают молодых незамужних женщин. Все это сопровождается своеобразным свободным хоровым пением (напоминающим распевку в хорошей московской фольклорной студии). На первый «взгляд» (слух), она кажется совершенно аритмичной, но это не совсем так. В этом хоровом пении имеются волны нарастания мелодических импровизаций (пентатонических), накладывающихся на стабильное звучание фона их октав, квинт, кварт и терций. Эти волны мелодических импровизаций медленно нарастают и спадают, а юноши поочередно, то поют мелодии, то стабильные звуки, составляющие фон хора. Поют, естественно, все участники гееревол, участие вудабе без музыкального слуха в этом состязании совершенно бессмысленно. Я думаю, что таких мужчин среди кочевых фульбе мало, не говоря уже о женщинах. Кстати, поделюсь воспоминаниями на тему. Когда я был в 1980 г. в этнографической экспедиции в Беринговом районе Чукотки, то не обнаружил среди всех чукчей, с которыми я общался в течение двух месяцев, ни одного индивида без музыкального слуха. Я не тестировал их специально на наличие музыкального слуха, но в поселке несколько раз посещал «посиделки» в местном доме культуры. Сходным образом мне пришлось один раз в жизни участвовать в монгольской вечеринке в общежитии института Мориса Тореза. Монголы пели все! (не фальшиво, само собой). Для контраста приведу воспоминание о работе в «доме пионеров» (*gyermekház*) в г. Будапеште, где я учил в 1993 г. венгерских детей делать бамбуковые флейты. При тестировании группы из 19 детей, записавшихся ко мне в студию, оказалось, что только двое из них имеют музыкальный слух. Оба ребенка оказались этническими

цыганами. Опыт подсказывает мне, что примерно таким является соотношение людей, имеющих и не имеющих музыкальный слух в Москве. Поясню, что в данном случае под музыкальным слухом я имею в виду способность не фальшиво петь самостоятельный голос в хоре. Когда люди говорят, что они не могут петь потому, что у них «нет голоса», это совершенно неверно. «Нет голоса» только у людей, которые сипят. Если человек говорит, а не сипит, и у него есть музыкальный слух, – он может хорошо петь (если попробует и поучится). Пример – талантливый актер Михаил Боярский, который поет вполне профессионально, хотя от природы награжден сравнительно невыигрышным, гнусавым тембром голоса.

Вудабе считают себя самыми красивыми людьми на планете. Гееревол предоставляет возможность знакомиться друг с другом молодым юношам и девушкам. «Жюри», определяющее победителя «парада красоты», – это три молодые незамужние женщины.

Добрачные половые отношения у вудабе свободны (как и у туарегов), несмотря на то, что обе группы номинально – мусульмане. Браки у вудабе допускают полигамию. Женщины, недовольные своей семейной жизнью, могут во время гееревол перейти к другому мужчине, но дети при этом остаются с бывшим мужем. Браки по любви, а не по расчету, называются теегал (*teegal*). Они могут заключаться после бегства пары ночью после очередного тура мужского «парада красоты». Если бежавшим влюбленным удастся зарезать овцу, жарить ее мясо и отведать его до того, как их схватят родственники бежавшей женщины или ее муж, то новый брак считается заключенным и более не оспаривается.

Добрачная свобода вудабе и туарегов является одним из многочисленных элементов аргументации в пользу того, что вся родовая организация в Африке была когда-то матрилинейной.

Народы нагорья Эфиопии

Музыку Нагорья Эфиопии я также первоначально не планировал анализировать по тем же причинам, что и туарегскую. Основная из этих причин – предполагаемое сильное переднеазиатское влияние. Это опасение оказалось совершенно необоснованным в отношении музыки кушитских и омотских народов юго-западной Эфиопии. Но эта музыка уже была охарактеризована (с полнотой, достаточной для целей данной книги) во второй главе. Добавлю здесь, что на языке амхара флейты Пана называются эмбилта (*embilta*). Продольная флейта без ротика (типа башкирского курая) называется на том же языке вашинт (*washint*) (LESSON 53: Ethiopia: 2).

Вокальная амхара виртуозна, мелизматична и одноголосна. Строй ее – строго пентатонический, что отличает ее от арабской музыки.

Сколько-нибудь подробное рассмотрение амхарской музыки (и танцев), – слишком объемная тема, заслуживающая отдельного исследования. Поэтому ограничимся кратким очерком этих феноменов.

Пентатонические мелодии амхара распеваются, главным образом под аккомпанемент барабанов и скрипки масинко. Формально многоголосия в этой музыке нет, но масинко играет инструментальную гетерофоническую интерпретацию вокальной мелодии, украшая ее изрядным количеством мелизмов. Ритм – всегда 6/8. Иногда скрипач играет и риффы, свитые в единое целое с мелодией певицы, – это гетерофония. Мелизмы и в пении, и в игре на масинко, и в основной мелодии укладываются в пентатонический звукоряд. Скрипач периодически играет самостоятельные инструментальные темы во время чего певица танцует – то есть двигает шеей и грудной клеткой независимо друг от друга. Впечатление – незабываемое! (См., например, запрос в Youtube по адресу “Sew Bel Traditional Dance and Music” или “Alat Alat Amsal Meteke” или “Traditional Amharic music-Na Dimana”). Танцовщицы делают такие же движения, что и певица, но не только во время инструментальных пауз. Кроме того они грациозно размахивают руками, приседают и встают – медленно и быстро, перестраиваются, извиваются всем телом, прыгают, поворачиваются вокруг своей оси – при том, что их шеи и грудные клетки постоянно и ритмично «ходят ходуном». В решающие моменты к пению добавляются выкрики, гортанное рычание мужчин и дружное улюлюкание женщин, то есть – «накал страстей». В общем, феерия. Советую посмотреть в Youtube.

Танцевальные движения *оромо* несколько сходны с амхарскими, но более энергичны (у них большая амплитуда движений типа «шея-грудь», описанных выше), но они, на первый взгляд, не столь утонченны (изящно организованы) как амхарские. В пении хора *оромо* (в режиме «запев-ответ») уже есть многоголосие.

В пении *гураге* – самого южного из семитоязычных народов Нагорья многоголосия нет, оно похоже на амхарское (на первый взгляд – попроще, с меньшей насыщенностью мелизмами). В аккомпанементе, помимо ударных присутствуют лиры и флейты, но нет скрипки масинко. Танцы *гураге* – это отдельная песня (прошу прощения за двусмысленный каламбур). Их ритм – 4/4. Движения организованы по-другому в сравнении с танцами амхара. И, тем не менее, я бы сказал, что их можно назвать чемпионами по народным танцам Эфиопии. Их танцевальные движения я почти не могу описать словами – это надо видеть (см. например: Youtube: “Guragigna Music Alemayehu Welde Belaende Seber”, или: “Guragigna music”). В танцах *гураге* отсутствуют «частые» ритмические движения типа «шея-грудная клетка», характерные для амхара и *оромо*. Вместо этого упор делается на амплитудные движения ног, корпуса и груди. Движения рук варьируются довольно уме-

ренно. Коронное па мужчин *гураге* – это прыжки с одновременными движениями рук, корпуса и ног, при этом руки делают энергичные «плавательные» движения, ноги – сложные прыжковые движения, а корпус двигается в противофазе с руками. Как им это удастся – непонятно (лучший, на мой взгляд, образец есть на сайте Youtube по запросу: “Yod Abyssinia - Ethiopian Gurage Dancers Divx”).

Некоторые инструменты народов Нагорья необходимо рассмотреть подробнее, поскольку возможно именно отсюда они распространились по Тропической Африке и даже Западнему Судану (см. Ehret 1974). Из хордофонов вызывают интерес два вида лир: *кrap* (см. рис. 44) и *бегена* (см. рис. 46). Бегена был престижным инструментом, традиционно (в обществе амхара) на нем играли люди высших сословий. Кrap, напротив, был инструментом простолюдинов, на нем играли, в том числе, нищие и проститутки. Сегодня это инструмент популярной музыки (Kimberlin 1980: 234).

Эфиопская однострунная скрипка (см. рис. 21) называется масинко и имеет ту же форму подставки, что и туарегская скрипка анзад/имзад. Однако резонаторный корпус у нее ромбической, а не круглой, как у анзада, формы. Этот корпус состоит из деревянного каркаса, на который натянуты кожаные мембраны с обеих сторон (LESSON 53: Ethiopia: 2-3). У скрипки анзад корпус сделан из половинки круглой тыквы с натянутой с одной стороны мембраной.

Среди эфиопских (амхарских как минимум) идиофонов заслуживает упоминания систрум (см. рис. 25, 26), металлическая «звенелка», употребляющаяся в литургической музыке. Она имеет прямые аналоги в культуре Древнего Египта (Yates 1875).

Масаи

У масаев (*maasai*) нет музыкальных инструментов за исключением сигнального рога, но и он используется нечасто. Музыка их исключительно вокальна и монодийна. Музыка *доробо*, охотников-сборителей Кении и Танзании сходна с масайской, но интонационно более разнообразна и имеет элементы полифонии. В целом же у доробо и нилотов один тип пения. Доробо в музыкальном отношении ассимилированы масаями.

На трубах масаи играют только по специальным случаям, как например, во время церемонии *зуното* (посвящения мальчиков в мораны). Но чаще масаи только поют и танцуют. Когда поют масаи, то поют все, мораны (*morani*) – обеспечивая гутторальную по тембру ритмическую подкладку, остальные – в формате «запев – ответ». Результат – такой же гипнотический эффект, как от музыки туарегско-вудабского ансамбля Этран Финатава, хотя конкретные музыкальные приемы – совсем другие, а инструментов нет вовсе.

Сезон песен и танцев у масаев – это сезон дождей, во время которого заключаются также браки и проводится церемония обрезания. Обычный масайский хор – это группа мужчин, чаще всего моранов, то есть молодых воинов, которые образуют шеренгу или шеренги. Песня начинается с гутторальных выкриков, которые весьма важны в субкультуре моранов. Затем быстро самоорганизуется хор из басовых и лидирующих партий, образуется магнетический ритм, на самом деле это полиритмия из нескольких ритмов, сочетающихся друг с другом. Затем вступает солист, вплетающий в полиритмическую структуру короткие фразы. Что касается семантического содержания музыки масаев, – предоставим слово Дугласу Гилмору. Его описания, правда, относятся к племени самбуру, но их культура почти идентична масайской.

«Вернемся к восточноафриканским аналогам Отелло.

Контекстом этой героической темы будут племенные танцы. В сопровождении их сложных и изысканных ритмов, объединяющих юношей и девушек на знаменитых своей красочностью «посиделках» самбуру, и происходят в основном сексуальные знакомства. Во время этих, полных энергии собраний, в которых с энтузиазмом участвует вся молодежь, и которые служат прелюдией к свиданиям, достигшие брачного возраста девушки выстраиваются по сторонам от танцующих юношей и поют насмешливые куплеты, дразня тех моранов, которые еще не участвовали в набегах. Они поют строки, в которых в индифферентной и тонкой форме зашифрованы обидные обвинения в трусости. Тронутые красотой и вызовом девушек, юноши буквально сходят с ума от желания. Они импульсивно принимают вызов тут же на месте, желая отправиться в набег немедленно. Спенсер замечает по этому поводу: «О том, что насмешки девушек помогают поддерживать этот идеал и побуждают моранов к кражам скота, можно судить по рассказу одного из них: “Ты стоишь там, среди танцующих, и девушка начинает петь. Она поднимает подбородок, и ты видишь ее горло. И тогда ты хочешь пойти и украсть скота для себя. Тебя бьет озноб. Ты покидаешь танец и уходишь в темноту, ты ничего не боишься и только осознаешь тот факт, что идешь украсть корову”»» (1965: 127). (Гилмор 2005: 147–148). Во время такого похода моран, конечно, сильно рискует быть убитым.

Йенс Финке в своей книге «Традиционная музыка и культуры Кении» передает свои впечатления от первого знакомства с музыкой масаев следующим образом. Он впервые услышал это в туристском лагере Кеекорок Лодж в заповеднике Масаимару, где масаи танцуют и поют за деньги для туристов, в то время как те обедают. Финке пишет, что танцы масаев в этой неестественной для них обстановке не слишком аутентичны или вдохновляющи, но пение все равно завораживает. После двадцати минут живого слушания наступает неоднократно опи-

санное европейскими путешественниками состояние гипноза от соприкосновения с африканской музыкой. И после пятнадцати минут после того, как масаи кончили петь, сильный «послезвук» от их музыки оставался в сознании слушателя. По-видимому, в этом эффекте нужно разбираться специально. Предварительный вывод – его обеспечивает сама структура музыки, в которой веками отобраны только наиболее сильнодействующие на психику мелодические обороты, приемы импровизации и виды полиритмии. Музыка *ндоробо* представляет собой вариант масайской музыки, но в ней звучат элементы более развитого многоголосия, возможно связанного с донилотским охотничье-собираТЕЛЬСКИМ культурным субстратом. О том, что предки *мукугодо маасаи* когда то должны были говорить на койсанских языках, писал Кристофер Эрет (Ehret 1974: 88; см. также Cronk 2008).

Восточный Судан

Арабские племена появились в Судане в XIV–XV вв. н. э. Начиная с XVI в. черные мусульмане Западного Судана, стали пресекать территорию Восточного Судана (который в дальнейшем мы будем называть просто Суданом) на пути паломничества в Мекку. Арабы смешивались с племенами Севера, а южный Судан, отделенный от северных областей страны болотами (сздами), традиционно рассматривался как источник рабов, слоновой кости, страусовых перьев и золота.

В Нубии до сих пор празднуется ежегодный праздник урожая Камбала. Наиболее известный нубийский вокалист – Исмаел Койньи, который одновременно является техничным гитаристом и поет как на арабском (суданском диалекте), так и на нескольких нубийских языках. Другие известные исполнители – Тахир Джезар, Желле и Джамус. Мохаммеда Варди (Wardi), нубийца по происхождению, который живет сейчас в изгнании, в Лондоне, называют золотым горлом Африки. Он родился в 1932 г. возле Вади Хальфа. За четыре десятилетия он записал более трехсот песен.

Наиболее известные нубийские певицы это сестры Сунаи Кордофани, Сунаи эль Нагам и Сунаи эль Самар. В 1980-х гг. три талантливые певицы, при поддержке своего отца основали ансамбль Балабил. В 1997 г. они записали диск в Эритрее.

В Эритрее существует очень интересная музыка и танцы народов кунама и нара (бареа), чьи языки принадлежат к нило-сахарской группе, образуя в ней неклассифицированную подгруппу. Оба народа сохраняют, подобно народу фура и части нубийцев, матрилинейные социальные структуры.

Странствующие дервиши Судана достигали состояния зикра («воспоминания») путем исполнения экстатической музыки и танца. Наиболее действенно экстатическая сила этих ритмов, имеющих доислам-

ское происхождение, проявлялась в женских танцах психотерапевтического культа зар.

Лирические песни северного Судана когда-то исполнялись под аккомпанемент пентатонически настроенных лир и тамбуров. Когда арабы привнесли сюда свои мугами и уды, местные музыканты стали играть на них в манере, в которой они ранее играли на лирах и которая сохранилась в южном Судане и Эфиопии (включая Эритрею). Там сохранилась, естественно, и традиционная лира.

В музыке народа *беджа* (язык кушитской группы), проживающего между Нилом и Красным морем, господствует пентатонический строй. Наигрыши на лире (типа эфиопского крапа) – это потенциальные рок-н-рольные хиты (см., например, Youtube, запрос по адресам «Beja Bravery Dance», «Traditional dance, Farahab group, Sudan», «Sudanese Hadandawa Dance – Eastern Sudan»). Интересно, что в последнем примере ритм – 4/4, а в первых двух – 6/8. Вообще говоря, вариации ритма 6/8 абсолютно преобладает в музыке *туарегов* и *амхара*. Мое первое впечатление такое – в музыке беджа, амхара и туарегов имеется общий достаточно древний ингредиент, связанный с распространением переднеазиатской по происхождению доарабской пентатоники в Северной Африке с востока на запад. С этим же стилем, возможно, связано распространение лир и однострунной скрипки. Лира до туарегов «не дошла», а у беджа нет однострунных скрипок. Амхара же имеют и то и другое. Возможно, что современные народные песни амхара развились на основе древнесемитского пентатонического музыкального стиля, который в Аравии позже был вытеснен ирано-индийско-арабским звукорядом. Впрочем, как уже говорилось, – это тема отдельного исследования.

Игра на трубах из антилопных рогов сохранилась у берта Голубого Нила (Music in Sudan 2009: 1-14).

Уганда

Говоря о музыке мы, естественно, будем говорить и о танцах, а также о социальном контексте музыкальных явлений Уганды. Если мелодия имеет быстрый темп, она неполна и немыслима без танца.

Как уже говорилось, музыкальные инструменты народов Уганды очень разнообразны. Барабаны, как почти во всех странах Африки, распространены повсеместно. Большие барабаны U-образной формы распространились в Уганду, как и во всю восточную часть Тропической Африки из Эфиопии. Большие игровые барабаны называют *эмбууту*, басовые барабаны – *эмпуньи*. Малые барабаны Уганды, которые держат под мышкой, также сходны с эфиопскими инструментами, и называются в Эфиопии – *атамо*, а в Уганде – *нтимбо*. Барабаны удлиненной формы называются *энгалаби* (см. рис. 43). Среди народа

баганда их называют также *оквабья олумбе* и используют в представлениях народного театра.

Струнные инструменты типа цитр-лир-арф в Уганде очень разнообразны. Цитры конструктивно отличаются от лир тем, что их струны натянуты в горизонтальной плоскости над резонирующим корпусом инструмента (рис. 7). В Уганде они называются *нанга* (*энанга*) и обычно имеют восемь струн. Чаще всего это инструмент, аккомпанирующий «рассказу» (фактически – сочетанию пения и рассказа) историй и поэтических произведений (следует помнить, что в африканской традиции, как и в русской крестьянской, не было европейской конечной рифмы). Роль такой рифмы выполняла внутренняя аллитерация. Представители народа *кигези* на западе Уганды с помощью энанги аккомпанировали некоторым танцам. Энанга настраивается в пентатоническом звукоряде. Цитра *инанга* распространена кроме Уганды в Буррунди.

Арфу (arched harp) *адунгу* иногда называют угандийской гитарой. Это девятиструнный инструмент с изогнутым круглым в сечении грифом. Резонатор инструмента делается из дерева, форма его, как выразились бы археологи, «подтреугольная», но менее уплощенная, чем у русской балалайки. Струны, естественно, как и везде в Африке (у традиционных инструментов), – жилые.

Традиционно адунгу настраивается в пентатоническом звукоряде, но ее можно настраивать и диатонически (особенности конструкции инструмента и количество струн на нем это позволяют). В пентатоническом звукоряде первая, вторая и третья струны настраиваются в октаву – соответственно, – с шестой, седьмой и восьмой струнами.

На адунгу играют представители народа *алур* северо-запада Уганды. Это нилоты, но они в основном занимаются земледелием, поэтому (в связи с оседлостью) их музыкальные инструменты довольно разнообразны. Рядом с алур живет народ *кебу*, у которого сходная арфа называется *туми*. Сходные арфы есть также у народностей *лугбара* и *ондроси*. Все эти народы живут в северо-западных, принильских районах Уганды.

Арфа используется для аккомпанеента эпических и лирических песен, а кроме этого используются как солирующие инструменты в ансамблях, играющих традиционную музыку. Сегодня ансамбль адунгу включает три инструмента, из которых один играет соло, второй гармонию, а третий – басовую линию.

Солирующие современные исполнители, подобно западносуданским гриотам, аккомпанирующим себе на коре, используют звукосниматели для усиления звучания своих инструментов. Сегодня музыку адунгу можно услышать в Уганде в церквях, на школьных фестивалях и общественных празднествах. В прошлом игра на этом инструменте сопровождала торжественные церемонии, связанные с ритуальным

статусом угандийских правителей (у тех нилотских народов, которые упоминались выше).

Другой вариант лиры, типа эфиопского крапа (см. рис. 44) называется на языке луганда *эндонго* (*ндонго*). Он также распространен у народа *сога*. У *баганда* эндого был инструментом королевского двора *кабаки* – верховного правителя государства Буганда. На нем играли только музыканты, ассоциированные с двором кабаки, и им запрещалось играть на этом инструменте где-либо еще. Эндонго – довольно большой инструмент, и звуки его струн имеют глубокое басово-баритональное звучание. Струны сделаны из сухожилий волов. Резонатор имеет форму овальной полусферы и изготавливался он из половинки корпуса большой тыквы-калебасы округлой формы. Он обтягивался кожей (у *ганда* и *сога* – кожей ящерицы), к нему крепились два наклонно расположенных деревянных стержня, к концам которых прикреплялся горизонтально расположенный стержень, на который натягивались верхние концы струн (нижние концы струн прикреплялись к нижней части резонатора) (см. рис. 6). Сегодня этот инструмент почти вышел из употребления (Musicuganda 2009: 4).

Ниже колков, на которых закреплялись струны, на грифе инструмента крепились подвижные кожаные кольца. Соприкасаясь с такими кольцами, струны лиры издавали дребзжащий звук, высоко ценимый в музыке субсахарской Африки.

Угандийская «скрипка» (*эндингиди*) имеет всего одну струну (см. Stock Photography Image of Tube Fiddles or Endingidi:1). Этот инструмент распространился в Уганде уже в двадцатые годы прошлого столетия. Сегодня он включается в ансамбли традиционных угандийских инструментов. Эндингиди популярна у таких народов, как *ганда*, *сога*, в районе Анколе, у *кигези*, *ачоли* и в районе Нила в целом (в пределах Уганды). Традиционная история повествует об изобретении эндингиди неким человеком во сне в 1907 г., но более вероятно, что «изобретатель» видел такой инструмент у какого-нибудь *кикуйю* (Musicuganda 2009:1). В Сахаре и Эфиопии однострунные скрипки (анзад и масинко, соответственно) известны с незапамятных времен.

Музыкальный лук (с резонатором из тыквы) также известен в Уганде и носит название *секитутеле*. Он распространен у *ганда*, *сога* и народностей района Нила.

Традиционные ксилофоны с деревянными брусками – аналоги западносуданских *балафонов*, называются в Уганде *амадинда* и распространены весьма широко. У акандинга – 12 брусков. У другого ксилофона – *акадинда* – 17 брусков, а в доколониальный период их было 22, и требовалось пять музыкантов, чтобы играть на этом инструменте. Он входил в ансамбль инструментов, на которых играли при дворе кабаки – царя государства Буганда (Musicuganda 2009: 3-4).

Ламелофоном, распространенным в Уганде, так же, как и в других частях Экваториальной Африки, является *санза* (*мбира*). Вероятно, это африканское изобретение. Первое упоминание о санзе в Африке относится к 1586 г. и встречается в португальских источниках. Иначе санза называется «пальцевым фортепьяно» (*thumb piano*). В Уганду этот инструмент проник из бывшего бельгийского Конго, и многие народы Уганды зовут его «конго». *Сога* используют ансамбли *санз* (по три штуки) разных размеров. За пределами Уганды этот инструмент используют, в числе прочих народов, *пигмеи* и *бушмены*. Он имеет многочисленные названия, помимо уже упоминавшихся мбира и санза, – *акого*, *ликенде*, *акадонго*, *акалимба*. Пигмеи в районе Амба используют в качестве звучащих стержней санзы щепы раттана, но чаще всего эти стержни – железные.

К числу ламелофонов относится и дощечка-гуделка (*bullroarer*), которая распространена у народа *алу* и называется *осеке*.

Как уже говорилось, в Уганде есть самые разнообразные типы флейт. Из флейт с вырезом типа «кена» наиболее распространена продольная флейта *эндере* (см. рис 34, 34). Эндере – это вообще название на языке луганда для любой флейты. Эндере обычно настраивают в соответствии со строем ксилофона (*амадинда*). Флейты с подобным вырезом были распространены и в бывшем бельгийском Конго на западном берегу озера Киву у народа *баши* (примерно 275 тыс. человек) (Merriam 1957: 143).

Изображенная на рис. 34 флейта эндере имеет четыре игровых отверстия, расположенных на одинаковом расстоянии друг от друга и равном расстоянии от первого игрового отверстия до конца флейты. Я в виде эксперимента изготовил такую флейту и получил при игре на ней целотоновый строй, аналогичный целотоновому строю южнорусских (белгородских) песен. В таком строе все извлекаемые звуки располагаются друг от друга на расстоянии одного тона. В русской целотоновой шкале таких звуков четыре, а в угандийской – пять.

Интересно, что у флейты культуры моче (Перу), сделанной из золота, – четыре игровых отверстия, первые три из которых тоже расположены в целотоновом звукоряде. У флейты скандинавских викингов из Йорвика – три игровых отверстия, также расположенных в гамбитусе целотонового строя. Аналоги всех этих флейт я сделал, разумеется, и проверил интервалику их звукорядов. При этом материал, из которого изготовлена флейта, на ее интервалику не влияет. Не буду делать никаких диффузионистских обобщений по поводу межконтинентальных связей инструментальной музыки, но скажу, что взаимосвязь древнерусской и скандинавской традиций инструментальной музыки вполне вероятна – вывод, который подтверждается и множеством других источников.

Флейта *эндере* популярна во всех районах Уганды. Ее делают из разных материалов, чаще всего из бамбука. У *гису* (Восточная Уганда) распространена поперечная флейта *лудайя* с тремя игровыми отверстиями (Cooke 1971: 79). Разнообразны угандийские трубы из рогов антилоп. Особенно популярны они у народов *лугбара* и *кебу* из района Западного Нила. Ансамблевая игра на трубах из рога обычно сопровождается игрой на барабанах и танцами. Трубы используются так же, как сигнальные инструменты. Боковые трубы из рога иногда имеют одно игровое отверстие, которое используется для смены регистра звучания, как в современной трубе (которая, как известно, имеет всего три клапана), а так же, для извлечения орнаментированных нот.

Особый интерес вызывают у меня флейты Пана народа *сога*. Они называются *энкванзи* или *обурере* (см. рис. 30). На них играют как мужчины, так и женщины. Наименьшее количество трубочек – пять, наибольшее (на фотографиях) – двенадцать. Изготавливают их из тонкостенного бамбука или слоновой травы. Аналогичные флейты Пана есть в Восточном Заире, а вообще-то такие флейты были основным музыкальным инструментом у народов группы кхое (койкоинов) Южной Африки. От них этот инструмент заимствовали некоторые племена народа тсвана (в Ботсване).

В целом ареалы распространения флейт Пана в Африке выглядят так. Ансамбли из музыкантов, играющих по очереди по одной ноте, отмечены от Южной Африки через Восточное Конго, и Уганду до Судана и Юго-Западной Эфиопии. Ансамбли флейт Пана были в некоторых местах Центральной Африки и в Мозамбике у *ньонгве* (Kleelan 2009 и рис. 45) (это помимо пан-флейт народа *сога* из Уганды). В Юго-Западной Эфиопии наиболее знаменит игрой на флейтах Пана народ *дираше* (*д'ираше*). Более подробно я рассмотрел музыку народов юго-западной Эфиопии во второй главе.

Угандийские танцы. Танцы района Буганда

Баакиссимба, нанкаса, мувогола (*muwogola*) – это традиционные танцы народа *ганда*, которые исполнялись при дворе правителя Уганды – кабаки, расположенном близ озера Виктория. Дворец кабаки являлся одновременно местом обитания традиционных божеств народа ганда – Налубаале и его жены – Лубаале.

Считается, что в прошлом правители Буганды (кабака) обожали пить пиво, приготовленное из бананов. На одном из праздников кабака напился допьяна, – то есть «впал в чрезвычайно хорошее настроение» (у баганда считается табу просто говорить, что кабака пьян). Кабака начал хвалить тех, кто обеспечил превосходное качество данному пиву, говоря: «абаакиссимба», то есть «те, кто посадили бананы» и «бебаакивоомья», то есть «они сделали очень вкусное» (пиво. – А.К.). Му-

зыканты подхватили ритмику слов кабаки и сделали из нее танцевальный ритм, который впоследствии превратился в традиционный танец баакиссимба, который исполняется и сегодня. Женщины в этом танце имитируют движения кабаки «в хорошем настроении». В этом танце три структурообразующих «па» (танцевальных движения): баакиссимба, нанкаса и мувогола. Другой из широко известных танцев народа баганда – амагунджу – также родился при дворе кабаки.

Танец народа *сога* под названием таменаибуга. Сога (басога) живут на востоке Уганды. Согласно их традиции, происхождение танца таменаибуга таково: два хороших друга однажды выпили слишком много пива и стали драться, пытаясь отобрать друг у друга тыквенный сосуд с данным напитком. Во время драки сосуд выскользнул из их рук и «разбился» (разломался), а пиво вытекло на землю. Деревенское сообщество, к которому принадлежали эти два друга, сочло данное событие достаточно важным, чтобы сочинить по его поводу танец, порицающий пьяные раздоры и вызывающий к единству племени. Со временем этот танец распространился среди всех *басога* (жителей района Бусога).

Мвага – это танец, приуроченный к инициации юношей народа *гису* на востоке Уганды, на границе в Кенией, в районе горы Элгон. Каждый год *багису* проводят церемонию обрезания юношей. В прошлом перед инициацией юноши танцевали в течение периода из 21 дня, и только после этого считалось, что они набрали достаточно духовной силы, чтобы стать мужчинами. Сегодня церемония длится три дня и сопровождается игрой на флейтах и однострунных скрипках и, разумеется, пением и танцами.

Танец ухаживания у народа *ачоли* называется *ларакарака*. Ачоли живут на границе с Суданом. Когда молодые юноши определенной деревни готовы жениться, они с помощью старших организуют большую церемонию, во время которой потенциальные брачные партнеры могут встретиться (этим данная церемония напоминает танец *гееревол* народа *вудаабе*, о котором мы уже говорили). Только лучшие танцоры привлекают партнерш, так что у ачоли, если вы плохо танцуете, – останетесь холостяком (а у палауанцев в Микронезии – не попадете в местный аналог рая). Речь идет, разумеется, об обычаях до периода колонизации.

Акембе – это танец народа *итесо*, проживающего в северо-восточной Уганде. Он похож на танцы ухаживания народов *ачоли* и *батооро*.

Агвара – танец народов *лугбара* и *кеба*, которые живут на северо-востоке Уганды, на границе с Конго и Суданом. Во время этого танца юноши играют на трубах из рогов животных, девушки танцуют, а несколько зрелых мужчин играют на барабанах.

В культуре народа *батооро*, связанной с «королевствами» Батооро и Буньоро считается, что чем лучше юноша танцует танец сватовства

руньеге, тем лучшим главой семьи он станет. Название танца происходит от названия погребушек (*биньеге*, *эбиньеге*), связки которых опоясывают ноги танцующих от лодыжек до колен (как у *бушменов* Южной Африки). Ритмы этих погребушек и барабанов создают сложный и хорошо согласованный синкопированно-полиритмический рисунок.

Когда-то вследствие широко распространенной полигинии до десяти юношей претендовали на руку красивой девушки. Поэтому танцы *руньеге* были для них суровым испытанием и только наиболее выносливые и искусные претенденты могли выиграть это состязание. Согласно представлениям батооро, нет смысла выдавать здоровую и красивую девушку замуж за слабого мужчину, который не сможет спасти семью во время возможных неурожая и других несчастий, – постоянных спутников жизни батооро в традиционных условиях. Такие представления бытовали и у многих других африканских и даже не африканских народов. Например, в венгерских танц-хазах (*tanzház*, «танцевальный дом») в Будапеште мне доводилось наблюдать в 1993 г. танцы буквально «до упаду», когда в конце танца на площадке оставались только две-три наиболее выносливые пары.

Экитагуриро – танец народа *баньянкор* из района Анколе. Во время этого танца его участники демонстрируют восхищение своими коврами, для которых характерны очень длинные лировидные рога. Женщины раскидывают руки, поднимая их вверх и заводя за голову, имитируя таким образом, рога животных (должен сказать, что попытавшись воспроизвести увиденное мной на фотографии положение их рук, я обнаружил, что это довольно трудно сделать). Во время этого танца звучат те же флейты, которые используются мужчинами во время выпаса животных.

Камерун

В Камеруне живет более ста тридцати народностей. Наиболее крупные *бамилеке* и *бамун* на западе, *фульбе* и «*кирди*» на севере, *эвондо* в районе столицы Яунде и *баса* на побережье. *Кирди* – это совокупность народов разной языковой принадлежности, которых фульбе – завоевателям северного Камеруна не удалось подчинить и исламизировать и которых фульбе называют «язычники» (кирди).

Кирди живут в северном Камеруне в горах Мандара и говорят либо на чадских языках, либо на языках группы Адамауа макросемьи Нигер-Конго. Кроме народа *улдеме* к кирди относятся: *бата*, *фали*, *фата*, *гуйдар*, *капсики*, *мафа*, *масса*, *матакам*, *мофу*, *музгум*, *подоко*, и *тупулис*. Улдеме живут в восточной части горной цепи Мандара в северном Камеруне в центре территории, населенной народами, говорящими на языках чадской группы. Их соседями являются *подок*, *муктеле*, *мада*, *урзо*, *муянг* и другие (Kirdi 2009; North Province Cameroon;

Uldeme/Wuzlam Corpus 2009). Только здесь, в горном массиве на границе северо-восточной Нигерии и северо-западного Камеруна, в довольно неприступном районе, улдеме могли спастись от набегов фульбе и постепенной исламизации.

В конце XVIII в. прошлого тысячелетия фульбский лидер Усман дан Фодио, объявив фульбский джихад против язычников, создал в северной Нигерии и северном Камеруне империю Сокото. В Камеруне после смерти дан Фодио правил ламидо государства Фумбина – Модибо Адама. Войска Модибо Адама, объединившись с войсками государства Канем-Борну, вели войны против «язычников» горного массива Мандара. Сначала они подчинили себе народ *гуйдер*, затем, в 1910 г. заняли столицу *мандара* Дуоло. Остатки мандара бежали в горы, которые носят теперь их имя. К 1825 г. Адама захватил большую часть плато Адамауа, а в 1947 г. умер. Ему наследовали более мелкие фульбские *ламидо* (феодальные правители в Северном Камеруне) (North Province 2009, Cameroon).

Музыка народа улдеме (*ouldeme*), живущего в горах Мандара, совершенно уникальна по сравнению со всеми другими народами, говорящими на языках чадской группы. Они играют на флейтах Пана в хocketной манере, точно так же, как *пигмеи* Центральной Африки или *ди-раше* Юго-Западной Эфиопии. Ответ на вопрос о том, как она сложилась, – это дело будущего, так же, как и анализ музыки плато Джос (Jos).

Экваториальная Гвинея

Экваториальная Гвинея состоит из бывшей испанской континентальной колонии Рио Муни (между Габоном и Камеруном) и островов Биоко (возле материка) и Аннобон (в открытом океане). Крупнейшая этническая группа Экваториальной Гвинеи – *фанг*, вторая по численности – *буби*, обитатели острова Биоко, прославившиеся своей вооруженной борьбой против испанских колонизаторов и попытками военных переворотов (в виде своеобразного протеста против этнической доминации *фанг*) после достижения независимости. В этом смысле (в их поведении после достижения независимости) они напоминают племена *нага* Северо-Восточной Индии, или коренных *фиджийцев* центральной Океании, которые периодически устраивают военные перевороты с целью не допустить к власти более многочисленных индо-фиджийцев.

Более мелкие этнические группы Экваториальной Гвинеи – *бисио*, *буджеба* (*bujebe*), *ндове*, *комбе*, и *аннобонцы*.

Внешнему миру наиболее известна традиционная музыка народа *фанг*, именно у которого распространена цитро-арфа (арфо-цитра) *мвет* и экстатические ритуалы *бвити*. Музыка для мвета имеет тради-

ционную музыкальную нотацию и может исполняться только посвященными членами тайного общества *бебом-мвет*. О традиционной музыке *буби* иностранцам мало что известно, но у них есть современная популярная группа *Hijas del Sol*, исполняющая песни на языке буби и на испанском (языке) (*Music of Equatorial Guinea; Las Hijas del Sol* 2009: 1). Популярны такие музыканты, как Эйи Моан Ндонг и Обама. Наиболее популярны танцы *балеле* и *риске* (*risque*) под аккомпанемент оркестров, состоящих из санзы, ксилофона, барабанов, цитры и музыкального лука.

Ботсвана

Народ *тсвана* делится на несколько племен. Основные племена это: *бакгатла*, *бангвакетсе*, *бахурутсе*, *баквена*, *бамалете*, *бакалаха-ри*. *Бакгатла* живут к северу и северо-востоку от столицы Ботсваны Габероне (см.: Казанков 2002).

Когда-то почти все племена *тсвана* играли на флейтах Пана. Эта традиция несомненно проникла к ним от *койкоинов*, которые долгое время жили в Ботсване, прежде чем расселиться на территории современной ЮАР (в западной ее части). Теперь традиция игры на флейтах Пана сохранилась только в одном месте Ботсваны, а раньше круговые танцы с флейтами Пана могли длиться до 10 часов. Любопытно, что в традиции *тсвана* слабо представлена игра на барабанах (ее совсем нет у *бушменов*), в отличие от банту, обитающих на севере Намибии: *овамбо*, *окаванго*, *куангари* и других.

Основные инструменты – это местная разновидность *мбири*, которая на языке *сетствана* называется *сетинкане*, вездесущая однострунная скрипка *сегаба* и свисток из кости козы – *ленгване* (*lengwane*) (Wood 1985: 18). Кроме этого – варган (*ленгоне*, *lengore*) из тростника, на котором обычно играли женщины, и *мафата-исваненг* (*mafatha-iswaneng*) – земляной лук примерно такой же конструкции, как в Гане или у *пигмеев* (см. главу 1 и рис. 5).

Военные песни мужчин сопровождалась игрой на деревянных флейтах Пана – *мотлхацва* (*motlhatswa*) и трубах *лепатата* (*leratata*), сделанных из рогов саблерогой антилопы. Кроме *лепатата* было еще несколько разновидностей труб из рогов атилоп разных видов разной величины. Все они имели только одно отверстие (ротик).

Танцы во время женских инициаций сопровождалась игрой на барабане *морона*, который представлял собой деревянный сосуд для хранения молока с натянутой мембраной из козьей шкуры (*ibid*: 19-20).

У *тсвана* очень развито хоровое пение. Каждому, кто хочет в этом убедиться, достаточно посмотреть начало широко известного фильма «Боги, наверное, сошли с ума», где снята сцена торжественного приветствия белой школьной учительницы африканскими школьниками и

их родителями. Все африканцы (они, разумеется, из народа *тсвана*) при этом поют песню с исключительно развитым многоголосием. Строй мелодий – пентатонический. Форма хорового пения – запев–ответ. Деревни в юго-восточной части Ботсваны очень большие (см. Казанков 2002: 167), так что одновременно поет весьма большой хор.

Замбия

Она однотипна с музыкой *шона* (см. ниже), но более бедна инструментально. Ведущее место занимают, конечно, мембранофоны (барабаны) всех обычных разновидностей, характерных для других стран Экваториальной Африки. Большие барабаны называются *нгома*, парные барабаны – *будима*. Двойные барабаны равнинных *тонга* используются в погребальных церемониях. В этих же церемониях используются так называемые «львиные» (фрикционные) барабаны. Распространен замбийский вариант ксилофона (*силимба*) и разнообразные «мбири». Трубы из рога называются *ньеле*. На них играют ансамбли, каждый из участников которых исполняет только одну ноту. Путем тщательного временного согласования с помощью таких труб играют разнообразные мелодии. Примерно в такой же манере играют на флейтах Пана некоторые группы народа *тсвана* в Ботсване.

Калумбу – так называется в Замбии музыкальный лук. В целом можно сказать, что музыка народов банту инструментально угасает на юг от Зимбабве, но койсаны со своими необычными разновидностями музыкальных инструментов вливают в нее свежую кровь. Как обычно, там в Африке, где сравнительно неразвита инструментальная музыкальная традиция, расцветает хоровое полифоническое пение. Наиболее развитые и сложные ритмически формы оно приобретает у *бушменов*.

Зимбабве

Стилевые разновидности музыки *шона* таковы: музыка, связанная с игрой на *мбире* и *хошо* (погремушка), хоровое пение, игра на барабанах. Все это чаще всего сопровождается танцами и, как почти повсюду в традиционной музыке Черной Африки, между слушателями и участниками представления нет четкой границы. Определенные категории музыкально-танцевальных представлений связаны с главными ритуалами *шона*, например, ритуалом «вызывания» дождя, который обычно проводится в начале влажного сезона (Bourdillon 1976: 30, 301).

Мбира, традиционный инструмент народа *шона*, также часто используется в религиозных церемониях. Разновидности мбири: *мбира дзавадзиму* и *мбира ньюнога ньюнога*. Исполнитель лидирующей партии на мбире (*кушаума*) часто одновременно и поет (подобно гриоту

искусно чередуя сольные инструментальные партии с пением и остинтными фразами, которые сопровождают пение). То же самое происходит и в афроамериканском блюзе, и этим трудным искусством надо овладевать годами. Оно совершенно не характерно для европейской классической традиции, но вполне представлено, например в Закавказье в искусстве мугамов. Имеются такие приемы и в искусстве акынов Средней Азии.

Исполнитель второй партии на мбире (*куцинира*) пререплетает свою партию с лидирующей, исполняя, в том числе, повторяющиеся ноты. Партия куцинира часто та же, что и лидирующая, но с временным интервалом в пол-такта. Интересно что такое отставание описано (и записано на «пленку») в вокальной музыке Нуристана, а также – в нотах – в литовской музыке сутартинас. Играющих на мбири часто сопровождает другой, менее активный певец, который играет также на *хошо* (погремушке, аналогичной маракасам Латинской Америки). Его голос отвечает солирующим и оттеняет их импровизации (Garifas 1971). Как мы видим, это система инструментально-вокальной импровизации, которая в европейской классической музыке не встречается.

Мозамбик

Наиболее известной за пределами Мозамбика разновидностью мозамбикской музыки является марабента – городская по происхождению музыка, смешанного европейско-африканского происхождения. Мы ее в данной книге анализировать не будем. Иное дело – тимбила, музыка народа *чопи*, связанная с ансамблевой игрой на ксилофонах *мбила*.

Чопи живут на юго-западе Мозамбика, в регионе с названием Завала (Zavala) прибрежной провинции Инамбане (Inahmbane) (Musique of Mozambique:1). Тимбила – это множественное число от мбила. Ансамбль ксилофонов мбила может включать их до десяти штук. Типовых размеров мбила – четыре. Скоординированная игра на этих ксилофонах описывается одним этномузыкологом как «наиболее сложный способ композиции, который встречается у бесписьменных народов» (Music of Mozambique:1). Игра на тимбила сопровождает важнейшие церемонии *чопи*, основным элементом которых являются, конечно, танцы (как и повсюду в Черной Африке).

Композиция для тимбила (которая называется *нгоми*) включает увертюру и десять частей, исполняемых в разных темпах и стилях. Руководитель ансамбля мбир выступает как поэт-импровизатор, композитор и дирижер, создавая текст, импровизируя мелодию, частично основанную на тональной структуре языка *чопи* (язык чопи – тональный). Он одновременно импровизирует контрапунктную партию. Остальные музыканты частично импровизируют свои партии, а частично

следуют указаниям дирижера-композитора и традициям исполнения отдельных частей композиции *нгоми*. Композиции частично сочиняются заранее в ходе репетиций, во время которых лидер ансамбля тимбила, согласовывает музыку и танец с хореографом церемонии (Nettle 1956: 18-19; Tracey 1970). Кроме описанной выше музыки, чопи играют также на флейтах Пана, свистках, трубах, сделанных из рогов антилоп, погремушках, барабанах различных размеров и флейтах с тремя отверстиями, сделанных из высушенных плодов дерева *нкусо* (глобулярных флейтах) (Chori: 1).

На северо-западе Мозамбика, на границе с Зимбабве в районе дороги к району Тете (Зимбабве) живет народность *ньонгве* (Nyungwe). Они, так же как и чопи, играют на флейтах Пана (см. рис. 45). Оркестр флейт Пана может включать до 50 человек, играющих короткие мелодические линии в манере «хокет». Все музыканты одновременно танцуют, образуя круг.

SUMMARY

In this book a survey of regional styles of the african traditional music is given. The music of the Tuaregs of the Sahara is described alongside with the treatment of the Balck African styles, whereas the arabic and somalian musical areals are not reviewed.

In the second chapter the questions of the origin of music and its relation to the origin of speech in Homo sapiens are treated. Also the survey of the regions and evolution of the african vocal music are surveyed.

Three musical style regions in Africa represent a single style and stand apart from the other areas. These are Bushmen, Pygmies and South-eastern Ethiopia (represented there by some Omotic and Kshitic peoples). The emergence of this style (let us call it B-P—"Bushman-Pygmy style") can be dated by not later than 70 ka (kilo-years ago). This is the time of the divergence of the Khoesan and Pygmy populations. It is possible that there was no language at that time (one of the two scenarios). The major characteristic of this (B-P) style is a choral polyphony without singing words. This polyphony requires developed system of vowel modification for the convenience of singing. Reconstructions of the comparative linguistics (see eg. Kazankov 2009) show that the Proto-World Language (UL) had the developed systems of the vowels. Interject consonants (while not singing) between these vowels and you will have a language, which was probably developed by some women speaking between themselves and with their children. Probably they were at first just one pair of speakers with later involvement of the closest young enough kin. Later the UL ("Ur Language" or the first language of the Homo Sapiens) was "taken over" by males.

БИБЛИОГРАФИЯ

Гилмор Д. (2005). Становление мужественности. Москва: РОССПЭН. (пер. с англ. А.А. Казанкова).

Грюнберг А.Л. (1980). Язык кати. Тексты, грамматический очерк. М.: Главная редакция восточной литературы. Место нуристанских языков в индоевропейской классификации: 14-15.

Казанков А.А. (2002а). Агрессия в архаических обществах. М.: РАН; Центр цивилизационных и региональных исследований.

Казанков А.А. (2002б). Модели социально-политической эволюции у скотоводов народности тсвана // Кочевая альтернатива социальной эволюции. М.: РАН; Центр цивилизационных и региональных исследований: 165–179.

Кобищанов Ю.М. (2008). Туареги и тубу. Древняя Ливия. Реконструкция (http://rec.gerodot.ru/livia/06_tuaregi_tubu.htm).

Малая Азия после крушения Хеттской державы: 3 (<http://historisk.ru/books/item/f00/s00/z0000016/st069.shtml>)

Пугач З.Л. (1985). Культура народов верховьев Нила. М.: Наука.

Славиунас З. (1972). Сутартинес: полифонические песни литовцев. Л.: Музыка.

Фидлер А. (1963). Рыбы поют в Укаяли. М.: Географиз.

Фидлер Аркадий (http://publ.lib.ru/ARCHIVES/F/FIDLER_Arkadiy_Fidler_A..html).

Шеворошкин В.В. (1967). Лидийский язык. М.: Наука.

African Drums Exhibit (<http://www.hamillgallery.com/EXHIBITIONS/AfricanDrums.html>).

African Instruments: http://www.infovisual.info/04/009_en.html.

Anghbindi (2009). Youtube.com. Anghbindi (Earth Bow) <http://www.youtube.com/watch?v=DQEtVUkulA&feature=related>.

Arom S. (1991). African Polyphony and Polyrythm. Musical Structure and Methodology. Cambridge: Cambridge University Press.

Arom S. (1985). Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Paris SELAF.

Atlas of Plucked Instruments. (2009). – Africa (<http://www.atlasofpluckedinstruments.com/africa.htm>). Цит. 07.02.2009.

Barsh R.L. (2003). Driving Bison and Blackfoot Science // Human Ecology 31: 571–593.

Behar D.M, Villems R., Soeddyall H. et al. (2008). The Dawn of Human Matrilineal Diversity // AJHG 82: 1130-1140.

Benton (2009). Benton Aerospace. The Genetics of Language. (2008). (<http://bentonaerospace.com/blog/2008/01/93/>).

Blench R., Dendo M. (2004). Reconstructing African Music History: Methods and Results. Paper presented at the Safa conference, Tucson, 17-21st May, 2002. Cambridge 2004.

Bourdillon M.F.C. (1976). The Shona Peoples: An Ethnography of the Contemporary Shona, with Special Reference to Their Religion. Gwelo: Mambo Press.

Charry E. (1996). A Guide to Jembe // *Percussive Notes* 34 (2): 66-72.

Charters S. (1981). The Roots of the Blues Boston–London: Marion Boyars.

Chen Y. et al. (2000). Mitochondrial DNA Variation in the South African Kung and Khwe and Their Genetic relationships to Other African Populations // *AJUG* 66: 1362- 1383.

Cooke P.R. (1971). Ludaya – a Transverse Flute from Eastern Uganda // *Yearbook of the International Folk Music Council* 3: 79-90.

Cora Connection (2009): What is Kora? (<http://www.coraconnection.com/pages/WhatisKora.html>). Цит. 08.02.2009.

Cronk Lee (2008). From True Dorobo to Mukugodo Maasai: Contested Ethnicity in Kenya (1) http://goliath.ecnext.com/coms2/summary_0199-1555767_ITM.

Chopi. Wikipedia, the free encyclopedia (http://en.wikipedia.org/wiki/Chopi_people).

Doble J. (2009). Wood Musical Instruments: Xylophones, Amadindas, Tongue Drums... (<http://www.tidewater.net/~xylojim/edwood.html>). Цит. 07.02.2009.

Ehret C. (1968). Sheep and Central Sudanic Peoples Southern Africa // *Journal of African History* 9: 213-221.

Ehret C. (1974). Ethiopians and East Africans: The Problem of Contacts. Nairobi: East African Publishing House.

Encyclopedia Britannica. Guide to Black History. (2007). African Music (<http://www.britannica.com/blackhistory/article-57095>).

England N.M. (1995). Music Among the z'/'w?-si and Related Peoples of Namibia, Botswana and Angola. New York: Garland Publ.

England N.M. (1967). Bushman Counterpoint // *Journal of International Folk Music Council* 19: 58-66.

Fernando N. (2007). Study of African Scales: A New Experimental Approach for Cognitive Aspects // *Revista Transcultural de Musica* 11 (<http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art03.htm>). Цит. 08.02.2009.

Folklore songs sutartines «Mano vainikas, judabra» (<http://ausis.gf.vu.lt/eka/songs01.html>).

Frisbie C. (1971). Anthropological and Ethnological Implications of a Comparative analysis of Bushmen and African Pygmy Music // *Ethnology* 10: 265-290.

Frobenius L. (1923). Das Unbekannte Afrika. Munchen: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck.

Fula Flute (2009). Tambin (http://www.fulaflute.net/fula_flute/instruments.html). Цит. 08.02.2009.

Gallery Ezakwantu. (2009). African Musical. Whistle, Thumb Piano, Bow Harp, Drum. (<http://www.ezakwantu.com/Gallery%20African%20Musical%20Instruments.htm>). Цит. 07.02.2009.

Grauer V. (2007-2008). Music 000001 (<http://music000001.blogspot.com/2008/03/141-music-of-great-tradition-41ho...>).

Grauer V. (2007). Concept, Style and Structure in the Music of the African Pygmies and Bushmen: A Study in Cross-Cultural Analysis. (<http://www.eunomios.org/contrib/grauer3/grauer3pdf>). Цит. 08.02.2009.

Grauer V. (1999). Pygmy and Bushman Music: A New Comparative Study // *Central African Hunter-Gatherers in a Multidisciplinary Perspective: Challenging*.

Hamill Gallery (2009a). African Drums (<http://www.hamillgallery.com/SITE/Drums.html>). Цит. 07.02.2009. *Hamill Gallery* (2009b). Dan Slit Drums, Liberia and Ivory Coast (<http://www.hamillgallery.com/DAN/DanDrums/DanDrums.html>). Цит. 07.02.2009.

Hamill Gallery (2009c). Makonde Drum 1, Tanzania (<http://www.hamillgallery.com/DRUMS/DrumsMisc/MakondeDrum01.html>). Цит. 07.02.2009.

Hugh T. (1961). The Evolution of African Music and Its Function in the Present Day. Johannesburg: Institute for the Study of Man in Africa.

Interval (music). Wikipedia, the free encyclopedia ([http://en.wikipedia.org/wiki/Interval_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Interval_(music))).

Jones A.M. (1964). Africa and Indonesia. Leiden: E. J. Brill.

Jones A.M. (1959). Studies in African Music. Vol. 1 and 2. London: Oxford University Press.

Jordania J. (2006). Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing and Intelligence, Language and Speech. Tbilisi: Logos.

Kaemmer J.E. (1998). Southern Africa: An Introduction // *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol 1, Africa (ed. by R.M.Stone). New York: Garland Publishing: 700-721.

Kavyu P.N. (1998). Music in Kenya // *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 1, Africa (ed. by R.M.Stone): 622-633. New York: Garland Publishing.

Kazankov A.A. (2009). Proto-World Language (<http://www.inafran.ru/ru/images/stories/Materials/Kazankov.pdf>).

Kennedy Center (2009). Ensemble Tartit. (http://www.kennedy-center.org/programs/millennium/artist_detail.cfm?artist_id=TARTITENS). Цит. 02.07.2009.

Kleelan P. (2009). Malawi // Pan People Project (<http://members.iinet.net.au/~pkeelan/PPP/eastafrica.html>). Цит. 07.02.2009.

Kimberlin C.T. (1980). The Music of Ethiopia // *Music of Many Cultures* (ed. By E. May). Berkeley: University of California Press.

Kirby P.R. (1934). The Musical Instruments of the Native Races of South Africa. London: Oxford University Press.

Kirdi. Wikipedia, the free encyclopedia (<http://en.wikipedia.org/wiki/Kirdi>).

Kisliuk M. (1998a). Seize the Dance Baka Musical Life and the Ethnography of Performance New York – Oxford: Oxford University Press.

Kisliuk M. (1998b). Musical Life in Central African Republic // The Garland Encyclopedia of World Music, vol. 1, Africa (ed. by R.M.Stone): 681-698. New York: Garland Publishing.

Kleelan (2009). Pan People Project – Malawi (<http://members.iinet.net.au/~pkeelan/PPP/eastafrica.html>).

Knight R. (1985). The Harp in India Today // Ethnomusicology 29: 9-28).

Koettig J.T. (1992) «Africa/Ghana», Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's People. New York: Schirmer Books.

Kruger J. (1989). Rediscovering the Venda Ground-bow // Ethnomusicology 33: 391-404.

Kubik G. (2004). Zum Verstehen Afrikanischer Musik. Aufsätze, Reihe: Ethnologie: Forschung und Wissenschaft, Bd 7, 2.

Kubik G. (1998a). Intra-African Streams of Influence // The Garland Encyclopedia of World Music, vol. 1, Africa (ed. by R.M.Stone), New York: Garland Publishing: 293-326.

Kubik G. (1998b). Central Africa: An Introduction // The Garland Encyclopedia of World Music, vol. 1, Africa (ed. by R.M.Stone), New York: Garland Publishing: 650-680.

Kubik G. (1988). Nsenga/Shona Harmonic Patterns and the San Heritage in Southern Africa // Ethnomusicology 32: 211-248.

Kubik G. (1986). A Structural Examination of the Homophonic Multi-part Singing in East and Central Africa // Anuario Musical 39-40: 27-58.

Kubik G. (1968). Mehrstimmigkeit und Tonsystem in Zentral- und Ostafrika. Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Kubik G., Robotham D.K. (2009). African Music <http://www.britannica.com/blackhistory/article-57095>

Las Hijas del sol. Patricio Nbe Ondo (<http://www.angelfire.com/sk/guineaequatorial/hijas.htm>).

LESSON 53: Ethiopia. (2009). Unit IX "Africa" (<http://muh2051-04.fsu.edu/students/lessons/53/Africa%202.html>).

Lomax A. (1976). Cantometrics: An Approach to the Anthropology of Music. Berkeley: University of California Extension Media Center.

Lomax A. (1975). A Note on a Feminine Factor in Cultural History // Being Female: Reproduction, Power, and Change (ed. by D. Raphael) The Hague: Mouton: 131-137.

Lomax A. (1968). Folk Song Style and Culture. American Association for the Advancement of Science, Publication # 88, Washington.

Lomax A. (1962). Song Structure and Social Structure // Ethnology 1: 425-451.

Lomax A. (1959). Folk Song Style // American Anthropologist 61: 927-954.

Lomax A., Grauer V. (1964). Cantometrics // Journal of American Folklore Supplement April 1964: 37-38.

Lydian language. Wikipedia, the free encyclopedia: 1 (http://en.wikipedia.org/wiki/Lydian_language).

Lydian mode. Wikipedia, the free encyclopedia (http://en.wikipedia.org/wiki/Lydian_mode).

Makonde Drum. African Musical Instrument, Whistle, Thumb Piano, Bow Harp, Drum (<http://www.ezakwantu.com/Gallery%20African%20Musical%20Ins...>).

Maraire D. (2009). African Music (http://trumpet.sdsu.edu/m151/African_Music1.html).

Merriam A. (1964). The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press.

Merriam A. (1962). The African Idiom in Music // The Journal of American Folklore LXXV/2: 120-130.

Merriam A.P. (1957). Bashi Mulizi and its Music: End-blown Flute from the Belgian Congo // The Journal of American Folklore 70 1957: 143-156).

Music in Sudan (<http://www.sudanupdate.org/REPORTS/MUSIC/MTEXT.HTM>).

Music of Equatorial Guinea. Wikipedia, the free encyclopedia (http://www.en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Equatorial_Guinea).

Music of Ethiopia (http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Ethiopia).

Music of Kenya (2009). Wikipedia, the free encyclopedia (http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Kenya).

Musique of Mozambique. Wikipedia, the free encyclopedia (http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Mozambique).

Music of Zambia. Wikipedia, the free encyclopedia (http://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Zambia).

Musicuganda (2009a). Musical Instruments of Uganda: Drums, Membranophones, Idiophones (<http://www.ugandatragelguide.com/musical-instruments.html>).

Musicuganda (2009b). Traditional Musical Instruments (<http://www.musicuganda.com/musical%20instruments.htm>).

Muszkalska B. (2005). «Dirty Singing» As a Feature of the Sound Ideal in the Traditional Polyvocality of Mediterranean People // The Second International Symposium on Traditional Polyphony. 2004 (ed. by R. Tsursumia, J. Jordania), Tbilisi State Conservatory: 195-204.

Nettle B. (1956). Music in Primitive Culture. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

- The Ngoni, a Plucked Lute from West Africa* (<http://www.co-raconnection.com/pages/ngoni.html>).
- Nketia J.H.Kwabena (1980). «Ghana» The New Grove Dictionary of Music and Musicians (ed. by S. Sadie). London: Macmillan.
- Nketia J. H. Kwabena (1974). *The Music of Africa* New York Norton.
- Nketia J. H. Kwabena (1972). Les langues musicales de l'Afrique Subsaharienne. Etude comparative, La musique africaine. Reunion de Yaounde (Cameroun), 23-30 février 1970, organisée par l'UNESCO. La Revue Musicale 288-289, 7-42.
- Nketia J. H. Kwabena (1962). The Hocket-technique in African Music // Journal of the International Folk Music Council XIV: 44-52.
- North Province. Cameroon. Wikipedia, the free encyclopedia ([http://en.wikipedia.org/wiki/North_Province_\(Cameroon\)](http://en.wikipedia.org/wiki/North_Province_(Cameroon))).
- DER Documentary: *N/um Tchai* (<http://www.der.org/films/num-tch.html>).
- Olivier E. (1998). «Bushman Vocal Music: The Illusion of Polyphony» In M. Schladt (Ed.), *Language, Identity, and Conceptualization Among the Khoisan*. Cologne: Rödiger Köppe Verlag, 359-370.
- Olivier E., Fürniss S. (1997). Systématique musicale pygmée et bochimane: Deux conceptions africaines du contrepoint // *Musurgia* 4(3), 10-30.
- Oven van C. (1981). *An Introduction to the Music of Sierra Leone*. Amsterdam.
- Passarino G., Semino O., Quintana-Murci L. (1998). Different Genetic Components in the Ethiopian Population Identified by mtDNA and Y-Chromosome Polymorphisms // *American Journal of Human Genetics* 62: 420-434.
- Pestcoe S. (2009). Banjo Ancestors: The Akonting and Other Folk Lutes of West Africa's West Coast (http://www.shlomomusic.com/banjoancestors_akonting.htm).
- Rachiunaite-Vychinene D. (2002). *Sutartines. Lithuanian Polyphonic Songs*. Vilnius: VAGA Publishers.
- Regional overview (2009). Southern Nations Nationalities and Peoples' Region (SNNPR) livelihood profiles (<http://www.dppc.gov.et/Livelihood/Downloadable/Regional%20Overview.pdf>).
- Rouget G., Grimaud, Y. (1956). *Bushmen Music and Pygmy Music*. (Long Playing Record.) Recordings by the Marshall Expedition, Gilbert Rouget, and Andre Didier. Edited, with essay, by G. Rouget, and additional commentary and analysis by Y. Grimaud. Peabody Museum and Musée de l'homme.
- Rycroft D. (1967). Nguni Vocal Polyphony // Journal of the International Folk Music Council XIX: 88-103.
- Sachs C. (1962). *The Wellsprings of Music* (ed. by Jaap Kunst), The Hague: Martinus Nijhoff p. 51 tumbling strain Australian type.
- Sachs C. (1953). *Rhythm and Tempos: A Study in Music History*. New York: Norton Publishers.
- Seldon H.L. (2009). Neanderthal Brain Less Troubled (<http://remotecentral.blogspot.com/2007/06/neanderthal-brain-less-troubled.html>).
- Semino O. et al. (2002) Ethiopians and Khoisan Share the Deepest Clades of the Human Y-Chromosome Phylogeny // *American Journal of Human Genetics* 70: 265-268.
- Senoga-Zake G.W. (1986). *Folk Music of Kenya*. Nairobi: Uzima Press.
- Sistrum. Wikipedia (<http://en.wikipedia.org/wiki/Sistrum>).
- Sodyall H., Jenkins T. (2007). Mitochondrial DNA Polymorphisms in Khoisan from Southern Africa // *Annals of Human Genetics* 56: 315-324.
- Soffer O., Praslov N.D. (1993). From Kostenki to Clovis: Upper Paleolithic-Paleoindian Adaptations. New York: Plenum Press.
- Steiner H. (2009). Traditional Instruments of the Uganda people. (http://www.face-music.ch/instrument/uganda_instrument.html).
- Steiner H. (2009) Traditional musical instruments. (<http://www.chcp.org/Vmusic.html>).
- Stock Photography Image of Tube Fiddles or Engingidi (<http://www.photographersdirect.com/buyers/stockphoto.asp?imageid+1249786>).
- Stone R. (1998). African Music in a Constellation of Arts // *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 1, Africa (ed. by R.M.Stone), New York: Garland Publishing: 7-12.
- Tishkoff S.A., Gonder M.K., Henn B.M., et al. (2007). History of Click-speaking Populations of Africa Inferred from mtDNA and Y Chromosome Variation // *Molecular Biology and Evolution* 24: 2180-2195.
- Tracey H. (2007). Treble Kalimba (<http://www.grothmusic.com/cgi-local/SoftCart.exe/online-store/scsto..>).
- Tracey H. (1970). *Chopi Musicians: Their Music, Poetry and Instruments*. London and New York: Oxford University Press.
- Traditional Musical Instruments (<http://www.musicuganda.com/musical%20instruments.htm>).
- Traditional Instruments of the Uganda People (http://www.face-music.ch/instrument/uganda_instrument_en.html).
- Turnbull C. (1962). *The Forest People; A Study of the Pygmies of the Congo*. New York: Simon and Schuster.
- Uldeme/Wuzlam corpus (<http://lacito.vjf.cnrs.fr/archivage/languages/Ouldeme.htm>).
- Wendt C.C. (2008). Tuareg Music // *The Garland Handbook of African Music* (ed. by R.M. Stone) Routledge: 206-227.
- Wendt C.C. (1998). Tuareg Music // *The Garland Encyclopedia of World Music*, vol. 1, Africa (ed. by R.M.Stone), New York: Garland Publishing: 574-595.

Wood E. (1985). Traditional Music in Botswana // The Black Perspectives in Music 13: 13-30.

Wood Musical Instruments: Xylophones, Amadindas, Tongue drums... (<http://www.tidewater.net/~xylojim/edwood.html>).

World Music Central 2009. (<http://worldmusiccentral.org/article.php/20060924063207937>)

Yates J. (1875). Smith's Dictionary. Sistrum. (http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/SMIGRA*Sistrum.ht...).

Музыкальные примеры (примеры из системы Youtube указаны в основном тексте книги):

1. !Kung Bushmen from the Nyae Nyae – from Bushmen Music and Pygmy Music, ed. by G. Rouget.

2. Mbuti Pygmies, from Voices of the World: an Anthology of Vocal Impression (1966). CNRS/Musique de l'Homme CMX 374 1010-12.

3. Mbuti Pygmies, from Turnbull C. Music of the Rainforest Pygmies UPC 744457715727

4. Kafiristan/Nuristan – Chitral. Music and Songs (1971). CD DAF 114 (Document original de Musique Ethnique des Peuples du Monde), ed. By P. Morandi.

5. Tracey, Hugh (collected in 1952). On the Edge of the Ituri Forest. Collected in Northeastern Belgian Congo. Includes music of Bundu, Mangbete, Nande and Bira Pygmies

Heart of the Forest. Recorded by Martin Cradick and Jeremy Avis in Southeastern Cameroon among the Baka Pygmies.

6. Babenzele

7. Etran Finatawa

ПРИЛОЖЕНИЕ

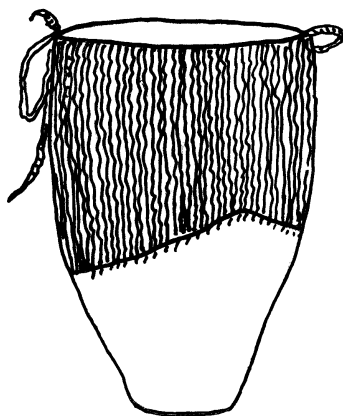


Рис. 1. Большой угандийский барабан

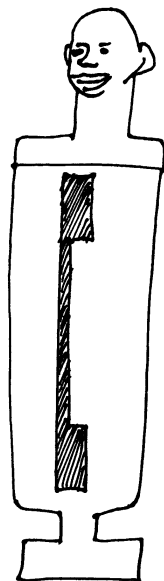


Рис. 2.
Щелевой гонг
(Гвинейское
побережье)

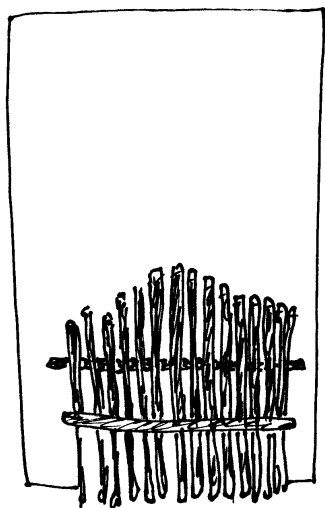


Рис. 3. Мбира

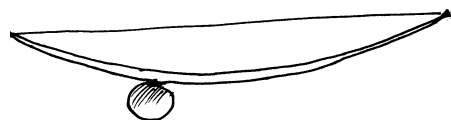


Рис. 4. Музыкальный лук

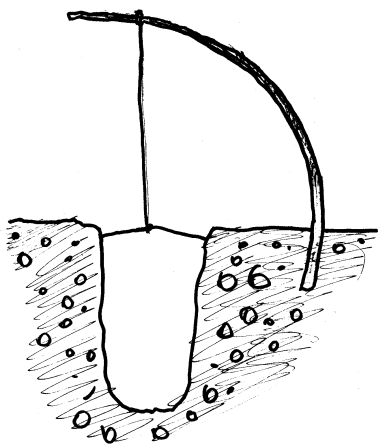


Рис. 5. Земляной лук

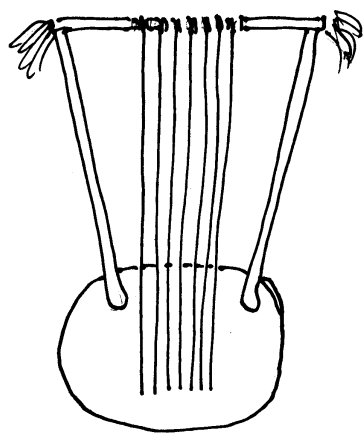


Рис. 6. Угандийская лира

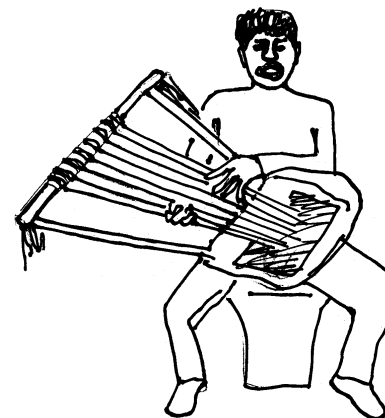


Рис. 9. Музыкант, играющий на угандийской лире



Рис. 10. Игра на больших угандийских барабанах

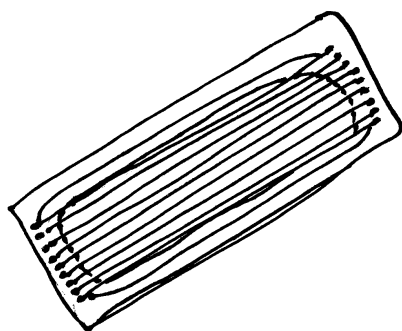


Рис. 7. Угандийская цитра

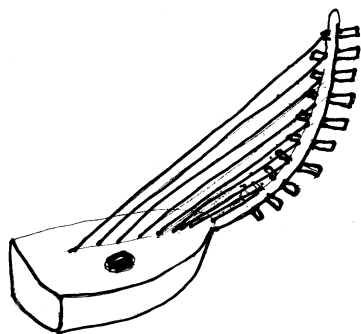


Рис. 8. Угандийская дугобразная арфа

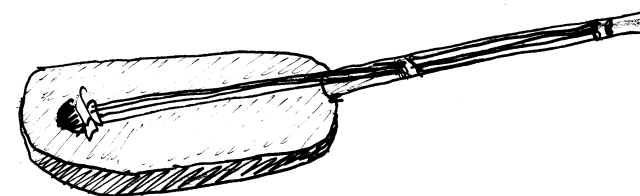


Рис. 11. Техардант

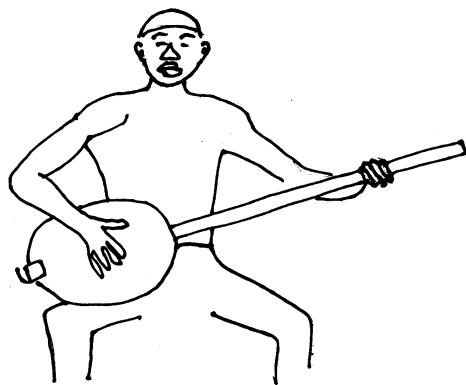
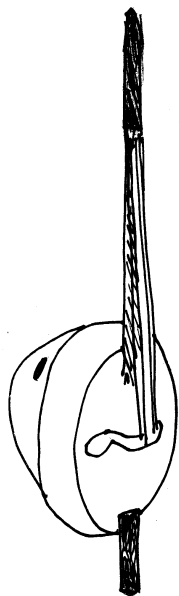


Рис. 12–16. Аконтинг и игра на нем

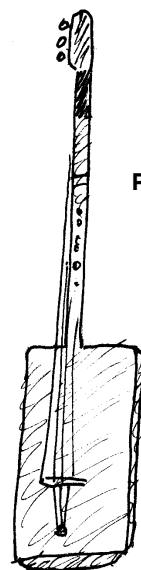


Рис. 17. Хайхуй



Рис. 18. Кабус

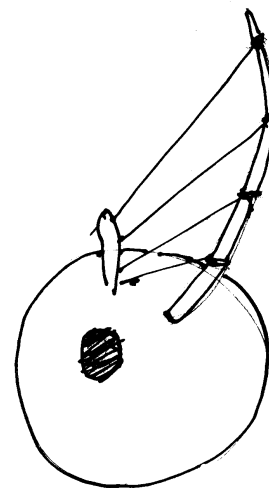
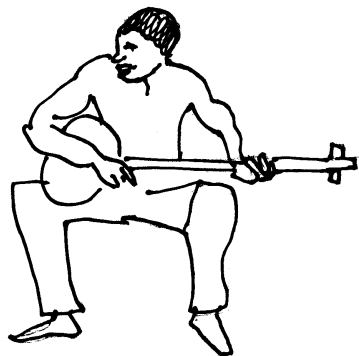


Рис. 19. Байлол



Рис. 20. Анзад (имзад)

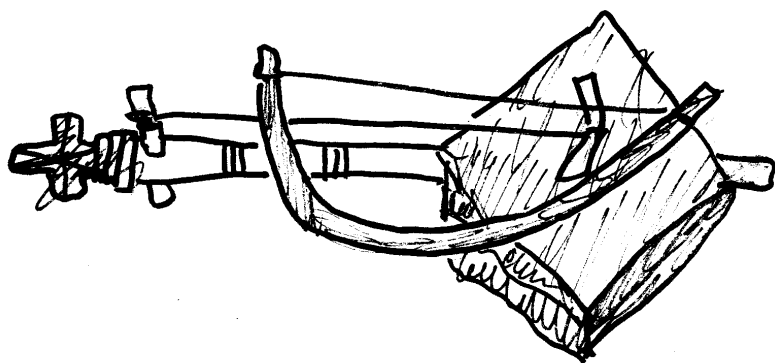


Рис. 21. Масинко



Рис. 24. Игра на однострунной скрипке
(см. также рис. 23)

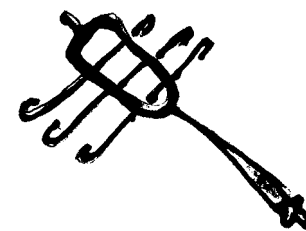


Рис. 25. Систраум (Древний
Египет)



Рис. 22. Скрипка имзад (район
Таманрассет, Алжир)

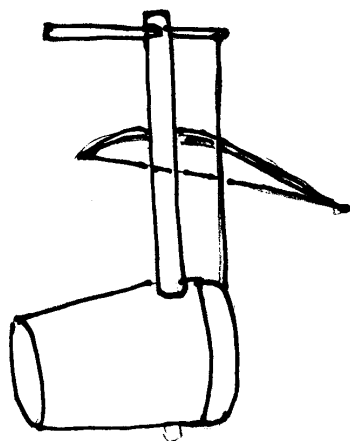


Рис. 23. Однострунная скрипка
стран Тропической Африки



Рис. 26. Ценацил (амхарский
систраум)

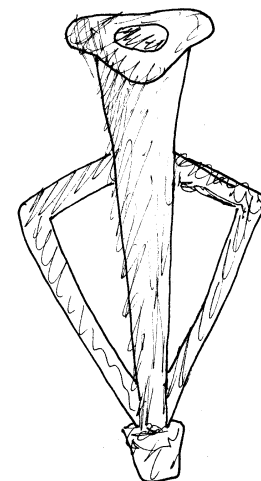


Рис. 27. Флейта народа
моссси

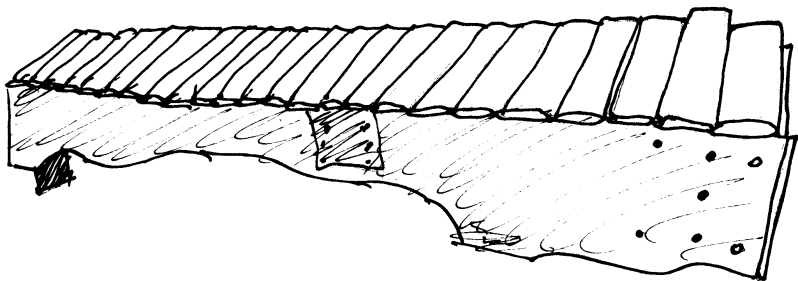


Рис. 28. Балафон

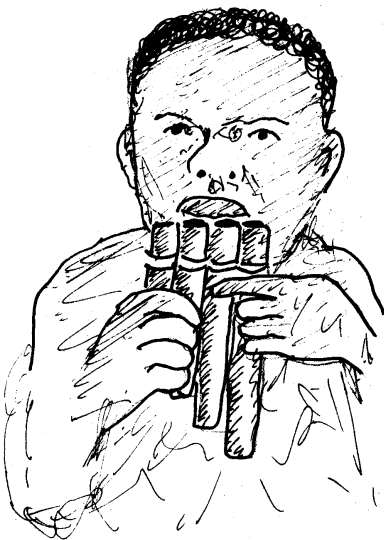


Рис. 30. Флейты Пана

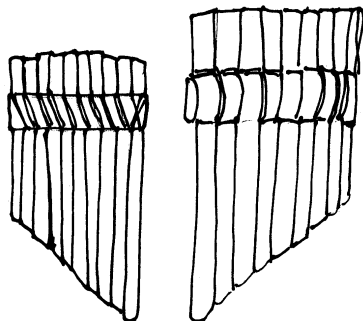


Рис. 29. Колюка



Рис. 31. Колюка (виды с разных углов зрения)

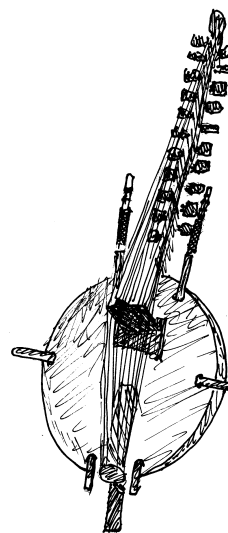


Рис. 32. Кора

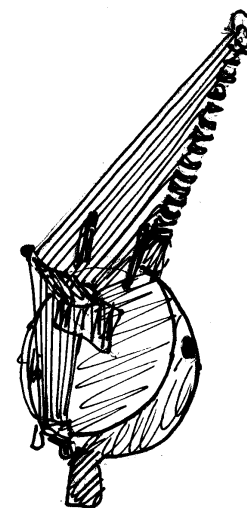


Рис. 33. Кора

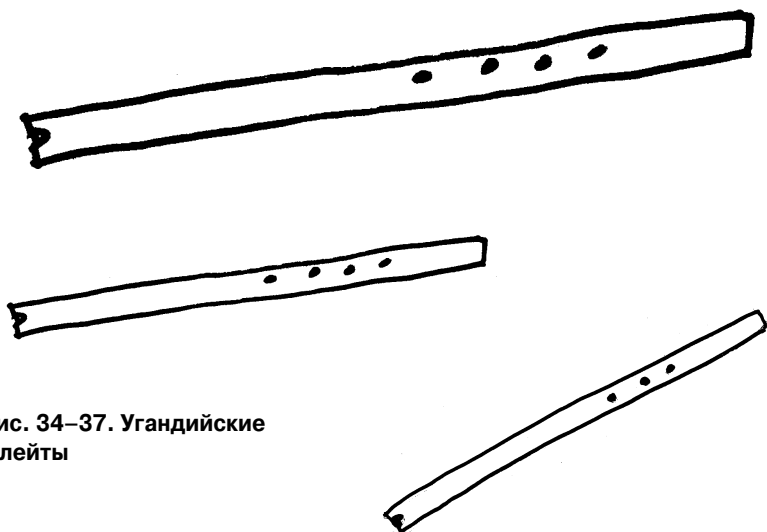


Рис. 34–37. Угандийские
флейты

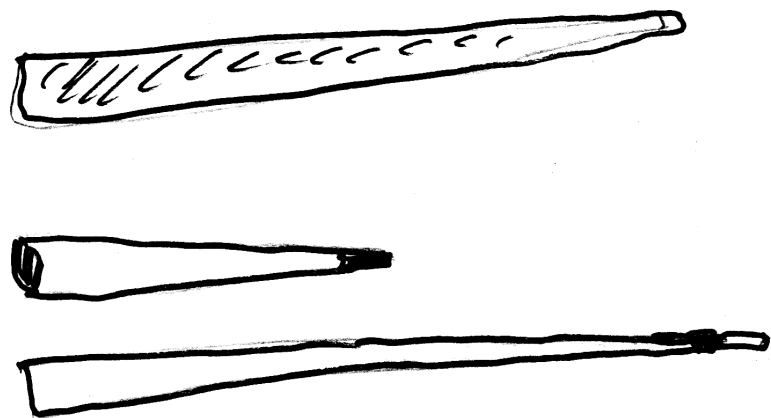


Рис. 38. Сигнальные трубы

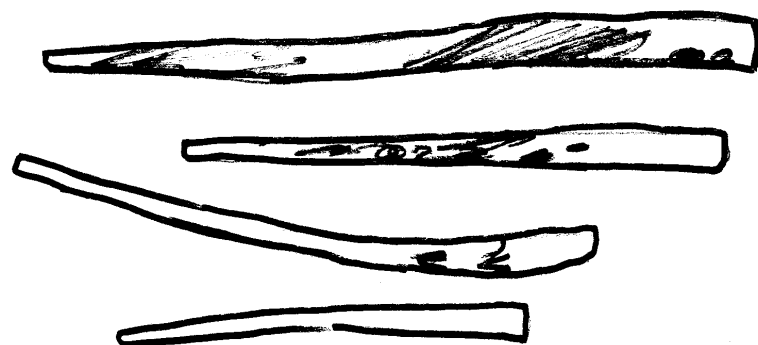


Рис. 39–40. Сигнальные трубы



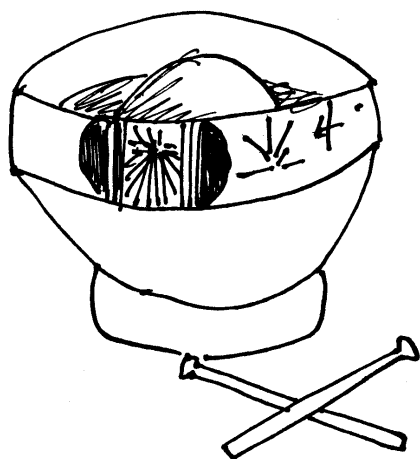


Рис. 41. Водяной барабан

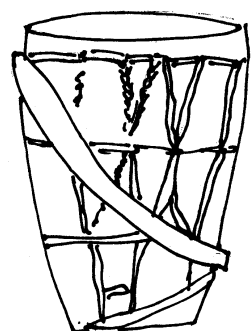


Рис. 42. Кеbero (большой амхарский барабан)

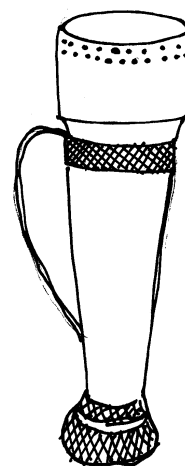


Рис. 43. Угандийский барабан удлиненной формы (энгалаби)

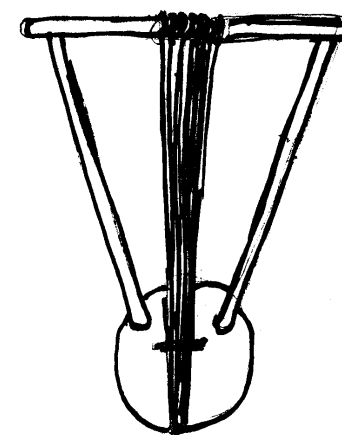


Рис. 44. Крар



Рис. 45. Игра на флейтах Пана у народа бусого (Уганда)



Рис. 46. Бегена

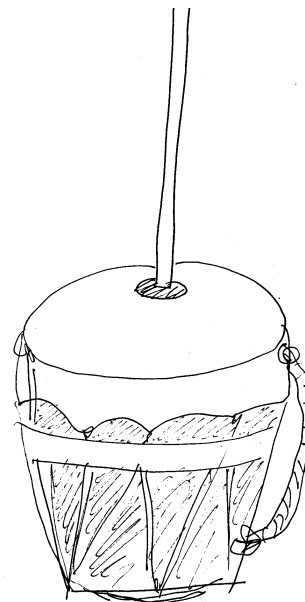


Рис. 48. Фрикционный барабан

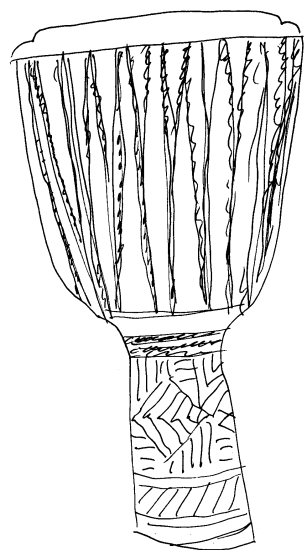


Рис. 47. Джембе



Рис. 49. Игра на барабанах тиндэ

Научное издание

А. Казанков
ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА АФРИКИ
(кроме арабской и сомалийской)

Утверждено к печати
Институтом Африки РАН

Зав. РИО *Н.А. Ксенофонтова*
Редактор *О.И. Шартова*
Компьютерная верстка и дизайн *Г.М. Абишевой*

Подписано к печати 20.10.10. Объем 6,75 п.л.
Тираж 300 экз. Заказ № 44

Отпечатано в ПМЛ Института Африки РАН
123001, Москва, ул. Спиридоновка, 30/1