



**Б. Г. АШХОТОВ**

*Северо-Кавказский государственный институт искусств, г. Нальчик, Россия*  
*ORCID: 0000-0003-0525-8898, bashkhotov@mail.ru*

## **О вербализирующих признаках ассонансного текста в сольно-групповом пении народов Кавказа**

Вопросы идентификации традиционной музыкальной культуры близкородственных этнических образований в отечественной фольклористике приобрели актуальное значение в последнее время. Их рассмотрение в региональном ракурсе позволяет установить характер интегрирования кросскультурных явлений в отдельно взятом фольклорном ареале. В данной статье освещается модель подвижного бурдонного многоголосия общекавказского типа и роль типологического ассонансного текста, занимающего паритетное место наравне с вербальной речью. Попытка реконструкции этимологии такого текста и обнаружение в нём признаков вербализации даёт возможность обнаружения дополнительных функций бурдонного пласта песенной фактуры в контексте образно-эмоционального и структурного содержания.

Ключевые слова: кавказский культурный ареал, региональная культура, многоголосие, сольно-групповое пение, подвижный бурдон, ассонансный текст, вербализация.

*Для цитирования/For citation:* Ашхотов Б. Г. О вербализирующих признаках ассонансного текста в сольно-групповом пении народов Кавказа // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 98–106. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.098-106.

**BESLAN G. ASHKHOTOV**

*Northern-Caucasus State Institute of Arts, Nalchik, Russia*  
*ORCID: 0000-0003-0525-8898, bashkhotov@mail.ru*

## **About the Verbalizing Patterns of an Assonant Text in the Solo vs. Group Singing of the Peoples from the Caucasus**

The questions of identification of the traditional musical culture of closely related ethnic formations in a regional angle of Russian folklore studies have acquired relevant meaning in recent times. Their examination makes it possible to establish the character of integration of a cross-cultural phenomenon in a separately viewed folkloristic areal. The present article illuminates the model of movable bourdon polyphony of the general Caucasus variety and the role of the typological assonant text taking up a parity position equal to verbal speech. The attempt of reconstruction of etymology of such a text and the discovery of patterns of verbalization in it permits the disclosure of additional functions of the bourdon strata of the songs' texture in the context of figurative-emotional and structural content.

Keyword: Caucasus cultural areal, regional culture, polyphony, solo-group singing, movable bourdon, assonant text, verbalization.



**М**ноговековое культурное взаимодействие народов Кавказа способствовало распространению сольно-группового пения у значительного большинства этнических образований. Феноменологичность широкого распространения мужского песнопения на основе бурдонного принципа корреляции пластов песенной фактуры со сходными структурными и функциональными признаками, которые в целом определяют маркированные черты «композиционного единства», даёт основание говорить о типологии форм фольклорного исполнительства в этнокультурном пространстве, включающем территорию от предгорий Дагестана до горной части Восточной Грузии<sup>1</sup>. Это *адыги*, имеющие рассредоточенное местопроживание и представляющие три устойчивые субкультуры – кабардинскую, черкесскую и адыгейскую; северные и южные *осетины*; *кумыки*; *балкарцы* и *карачаевцы*; *абхазы*, *абазины*; *ингуши*, *чеченцы*. В данном контексте к ним имеют некоторое отношение и народы Грузии – *кахетинцы*, *мегрелы*, *пшавы*, *рачинцы*, *хевсуры* и др. В то же время помимо общих признаков данная исполнительская традиция сохраняет частные и особенные качества, указывающие на самобытность мелоса, формы артикуляции, ритмоинтонации и морфологии фольклорного жанра в каждой этнической культуре. Следует также констатировать, что сохранность традиционного двух-трёхголосного многоголосия как основной модели фольклорного мышления, в достаточной мере его бытование в живой практике в настоящее время, а также наличие документированных песенных образцов, имеющих у вышеперечисленных народов, находятся в состоянии большей или меньшей полноты, вплоть до некоторого угасания традиции.

М. Шнайдер в середине прошлого столетия осуществил масштабную классификацию типов многоголосного пения. Исследователь выделил в ней отдельную структуру, в которой нижний пласт песенной фактуры обозначается как «педальный бурдон (в том числе Кавказ)» [4, с. 13]. Такое стереотипное представление об общекавказском бурдонном складе просуществовало достаточно долгое время среди фольклористов, рассматривающих данную традицию. В частности, Т. А. Блаева об адыгской песне писала, что «“ежью” [бурдонный голос. – Б. А.] – всегда стабильный компонент, не подвергающийся почти никаким вариационным изменениям» [3, с. 102]. В то же время А. Чекановска уже в 80-е годы прошлого столетия отмечает некоторое «движение» в неизменной линии хорового сопровождения в абхазских и осетинских песнях, благодаря «секвенционным перемещениям»<sup>2</sup>.

Результаты проведённого нами монографического исследования о многоаспектном многоголосном мышлении народов, населяющих Кавказ, раскрывают иную картину взаимодействия основных пластов в традиционном народно-песенном исполнительстве, чем до сих пор она представлялась [1, с. 116–132]. Принципиально важным итогом наших изысканий стало обоснование типологии многоголосия, основанного, безусловно, на *бурдонной основе*. В малоподвижном хоровом пласте наблюдается частая смена звуковысотностей, которая способствует определённой «мелодизации», порождая вариативность бурдонного склада, по определению И. И. Земцовского, как «систему коррелятивных пар признаков, раскрывающих существо фольклорной традиции изнутри» [5, стб. 890].

Декламационная солирующая мелодия, излагаемая в высоком регистре

и порой переходящая в режим свободного *parlando*, имеет *террасообразный* по структуре и *лавинообразный* по темподвижению нисходящий вектор изложения. Подобный звуковой поток поддерживается плотным в тембральном отношении звучанием низких голосов мужского хора в унисон или октаву, в кварту или квинту. Сочленённость структурных единиц песенной мелострофы может иметь различную форму: антифонную, одновременную, стреттную.

Такова краткая характеристика типологической модели общекавказского многоголосия, индивидуализирующейся в каждой этнической культуре в соответствии со сложившимися национальными традициями. Морфология бурдонной линии в народных песнях народов Кавказа представлена в самых различных вариантах – от простейшей формы в виде одного остинатного тона на протяжении всей мелострофы, типичных формул сменяемых выдержанных звуков в диапазоне секунды-кварты, до эпизодических примеров развёрнутых звукорядов в басовой линии. Генезис бурдонного многоголосия в различных жанрах адыгской музыки устной традиции при компаративном сопоставлении его с аналогичными явлениями в других этнических культурах показывает, что бурдонирующий пласт главным образом выполняет *ладорегулирующую* и *формообразующую* функцию. Бурдонный голос одновременно создаёт прецедент трансформации своей опорной роли в песенной фактуре вплоть до возникновения гибких мелодических сегментов, свидетельствующих об активной его включённости в общий контекст развития песни и обострении диалогового взаимодействия всех участников коллективного музицирования.

Отличительной стороной описываемой формы многоголосного пения явля-

ется чрезмерное включение в него словообразований междометного значения. Они, как и в песенных культурах многих стран, используются в двух случаях – для ритмизации вербального текста, но главным образом для придания большего накала эмоциональному восприятию образно-выразительного содержания песни. Широкое распространение однотипной многовариантной модели в культуре соседних этносов, содержащей однокоренное происхождение, не может не вызвать научного интереса к её происхождению. Исследования в данном направлении показали, что ассонансные образования в рассмотренных народно-песенных культурах содержат единый фонетический состав и имеют тождественную функцию в народно-песенном исполнительстве. В первую очередь, это их использование в качестве рефренно-припевных слов в мелострофе. Особое контекстуальное значение проясняется, когда они проникают в основной текст в качестве зачинов мелострофы, вставок в словообрывах или для усиления эвфонической тембровой окраски поэтического текста, тем самым находя своё место в общей драматургии песни [2].

Поначалу исследование было сосредоточено на анализе песенных культур адыгов, абхазов и абазин, относящихся к одной языковой семье<sup>3</sup>. Такой текст имеет наиболее концентрированное использование. Затем из изученного материала было вычленено предполагаемое корневое словесное выражение *орад*, которое только на адыгском языке содержит конкретный смысловой перевод – *песня*. В других же этнических языках аналогичное обозначение имеет специфическое для каждой культуры морфологическое строение: у балкарцев и карачаевцев – *жырла*, у осетин – *зараг*, у чеченцев и ингушей – *илли*, *йиши*, у грузин – *симгера*,

а у абхазов и абазин, языки которых наиболее близки к адыгскому языку, песня обозначается соответственно как *аша* и *ашва*. Данный фактор и предопределил отправную точку нашего поиска в определении корня происхождения внереечевого песенного текста и возможного его латентного подтекста<sup>4</sup>. Таким образом, был найден этимологический словесный первоисток. Им оказалось указанное адыгское слово (кабард. – *уэрэд* – песня), означающее родовое название традиционного и профессионального музыкально-поэтического искусства, и в то же время, указывающее на конкретное произведение («Песня Нартуга», «Песня лечения оспы»). Данный термин категориального значения, вероятно, широко внедряясь в фольклорный текст, морфологически видоизменялся, и в контексте различных речевых ситуаций приобретал интонационную характеристику, получившую гомологические модификации с учётом особенных качеств фонетики кавказских языковых групп и диалектов (*орайда*, *арайда*, *уорада* и др.). Так, адыгский учёный-фольклорист А. Т. Шортанов приводит следующие слова грузинского этнографа С. Джанашиа: «...как в собственно черкесском, так и в абхазском, менгрельском и в некоторых других кавказских языках “варада” (черкесск.) является наиболее распространённым песенным рефреном (припевом)»<sup>5</sup> [7, с. 41–42].

Здесь напрашивается естественный вопрос – почему именно данное слово стало инвариантом всего комплекса ассонансных выражений? Было замечено, что в адыгских мифологических песнопениях, обрядовых жанрах лечения оспы, раны, удаления пули часто встречается словосочетание «*моя песня*», на первый взгляд не имеющее прямого отношения к указанным реликтовым напевам. Тем не

менее, в «Песне-обращении к покровительнице охоты» каждая мелострофа начинается так: «Моя песня, моя песня (уауиуау, уареди, уо) счастье приносящая, счастье приносящая!», а хор отвечает запевале «Уо, уоу, уоу, рирари!». В обрядовых врачевальных песнях содержание хорового рефрена оказалось аналогичным («Яуорайда, ей, моя песня!» или «Уо, уорайда, марджа!»). Если иметь в виду, что в перечисленных жанрах типичными признаками являются магический характер и черты заговора, то логично было представить роль выражения «*счастливая песня*» в его сакральном значении, которое должно было бы обеспечить положительный результат в охоте и лечении человека. Можно предположить и другой аргумент, что слово «песня» могла использоваться в качестве механизма табуирования тех слов, которые обычно не произносятся в песне<sup>6</sup>. Использование словосочетания «*си уарад*» наблюдается и в современном фольклорном репертуаре абхазов, абазин, отдельных народов Грузии, в том числе и в гурийских песнях, где бурдонная фактура имеет лишь факультативное значение, и здесь эта словесная формула, скорее всего, выражает семантику эстетического порядка<sup>7</sup>.

Принимая во внимание эти аргументации, приведём ещё одно реальное обоснование выбора рассматриваемого словесного выражения. Известно, что адыгский язык отличается «богатой и сложной системой согласных звуков среди известных и описанных языков в мире» [6, с. 251], а лексема «уорайда» является одной из немногих, фонетика которой содержит большую мягкость звучания, удобную для её гибкой вокализации. Поэтому ассонансные звуко сочетания, образующие терминологическое обозначение «песня», где лабиализованные (особо округляемые) гласные *о*, *у* и

твёрдонёбное сонорное согласное *p*, оказались более соответствующими для создания различной динамики тембровой окраски и чёткости мелодической артикуляции остинатных звуковысотностей «педального» и в небольшом звукоряде подвижного бурдона (О! Уо! Уоу! Ой-ра! Уо, ра-уо!).

В инвариантном образце, ставшем формульным выражением ассонансного текста во множестве этнических вариантов (уарад, орайд, арада), отсутствует гласное «и». Однако эта фонема часто используется после согласного «р», беря на себя особые функции. Во-первых, «и» продлевает сонорную природу звучания фонемы «р», а, во-вторых, что важнее всего, воздействует на образование распевных интонационных оборотов, которые расцвечивают бурдонирующую линию баса, сообщая ей эмоциональное звучание и мелодическую наполненность (*орирада*, *орирари* и т. д.). Необходимо уточнить и характер нередкого присутствия в рефренных словосочетаниях звонкого, твёрдозубного звукового происхождения фонемы «д», которую сложно отнести к легко вокализируемым звукам. Такое антиномическое явление имеет своё логическое объяснение, по мнению лингвистов, когда фонема «д» стоит в конце фразеологической единицы, она не оглушается. В этой связи назовём ещё одно унифицированное понятие *Уоридада*<sup>8</sup>, имеющее жанровую приуроченность в свадебных песнях (когда невесту в дом жениха вводят) у адыгов, абхазов, балкарцев, карачаевцев и абазин.

Таким образом, возникающие звукообразования за счёт вибрирования голосовых связок, представляющих своеобразный музыкальный инструмент, создают внеречевой текст с различной окраской в зависимости от жанровой приуроченности исполняемого. Исходя

из омузыкальненного сочленения речевого и внеречевого текстов в едином творческом акте, можно сделать вывод о роли бурдонного голоса в музыкально-смысловом формировании звукосодержательной сферы песни. Другими словами, креативное действие бурдонной линии песни порождает осознанное контактирование между солистом и участниками хорового сопровождения в целом, и тенденции вербализации ассонансных выражений в определённом смысле, в частности.

Масштабирование подобного текста из различных фонем, частиц слов, слов и словосочетаний зависит от интонационной сегментации звуковысотностей, степени её ритмизации и объёма мелодизированных ритмоинтонационных комплексов в рамках подвижного бурдона: *Ра-а-а-ри*; *Ойра*; *Уари*; *Орирарэ*; *Уаредэ*; *Ой, орайда*; *Уаридадэ*; *уауу-уау*, *уаради*, *уа* и т. п. Их применение в сольно-групповом пении способствует расширению формообразования мелострофы от коротких мотивов завершающего значения в антифонном изложении сольного и хорового пластов или двух/трёхзвукорядных построений в амбигуе квинты-квинты до широких интонационных линий, создающих мелодическую антитезу партии солиста, когда основные пласты песни находятся в различных формах вертикального сочленения. Такая форма использования ассонансного текста, рассматриваемая нами как типологическая модель фактурного изложения, способствует динамизации народно-песенного исполнительства, инициируя контрастное двухголосие в рамках традиционного бурдонного многоголосного мышления.

Перечисленные фонемы, морфы, лексемы и словосочетания на первый взгляд можно было отнести к бессмысленной



речи (глоссолалиям) или к явлениям неологизма. Однако характер их мелодизированного артикуляционного «произношения» с учётом специфического этноязыкового звучания в слуховом восприятии создаёт эффект семантической наполненности, имеющей тенденцию к словесной тождественности эмоционального порядка. Тем самым усиливается рецептивная эстетика коммуникативной агональности в совместном творческом акте. Мелодекламационная стилистика сольно-вокальной линии песни ниспадающего стремительного движения противопоставляется линейной локализации подвижного бурдона, алгоритмика которого имеет более сдержанный характер. Его звукорядный состав, колеблющийся до диапазона октавы, может создавать мотивные или фразовые отрезки, становящиеся звеньями единой линии песни и порой получающие музыкально-сюжетные свойства, которые во многом дополняют основное интонационное ядро песни в целом. Несомненно, такой мелодизации бурдонного баса способствуют гласные и твёрдые звонкие согласные звуки, отражающие «поведенческую» роль мужского хора в орбите декламационно-экспрессивной партии солиста. Подобное *со-участие* бурдонного пласта ярко проявляется в особо драматических историко-героических песнях, когда после окончания мелострофы у солиста хор резюмирует развитие всей фактуры песни, акценти-

руя его итог-оценку средствами музыкальной выразительности.

В заключение заметим, что помимо ассонансных словосочетаний в песенном тексте факультативно встречаются и другие выражения адыгского происхождения с конкретным переводом, которые приобретают вторичное метафорическое значение (*дуней* – мир, вселенная; *иджы* – теперь). Так, кабардинское слово *маржэ* (призывный возглас, обращение к коллективу) в осетинских песнях звучит как *мардза*, а в балкарских и карачаевских – *марджа*. Основной вывод нашего исследования касается специфичности бурдонного многоголосия и особой типологии внеречевого текста, характеризующих общекавказскую региональную фольклорную культуру. Ассонансные образования, рассматриваемые нами в качестве самостоятельной метаединицы поэтического текста и демонстрирующие «инклюзивный» (Б. М. Путилов) характер в общем образно-выразительном контексте коллективного музицирования, имеют тенденцию к вербализации, многообразно усиливая эмоциональное восприятие. Феноменологичность исследованного вопроса, возникшего благодаря интегративной неизбежности фольклорных процессов в кавказском этнокультурном пространстве, способствовала образованию «языковой логосферы» (Л. Барт), сблизившей мышление людей – представителей различных этносов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Общераспространённое мнение об исключительности бурдонного пения мужской традиции на Кавказе было нарушено изысканиями грузинских фольклористов.

И. Жордания неоднократно указывал на коллективную форму приготовления женщинами пищи как одну из возможных причин возникновения многоголосия: Жордания И. М.

Этномузыкология: Междисциплинарные перспективы // Искусство устной традиции. Историческая морфология: сб. ст. СПб., 2002. С. 236–248. На научной конференции «Вопросы народного многоголосия» прозвучал также доклад Н. Зумбадзе, в котором она характеризует женское бурдонное исполнение как архаическую форму культовых обрядовых жанров: Зумбадзе Н. О некоторых особенностях женского многоголосия в Грузии // Вопросы народного многоголосия: республиканская научная конференция. Боржоми, 1986. С. 37.

<sup>2</sup> Чекановска А. А. Музыкальная этнография. Методология и методика. М.: Советский композитор, 1983. 192 с. Данное наблюдение также не раскрывает особую разновидность бурдонизирующего голоса кавказского типа и его роль в архитектонике песни.

<sup>3</sup> Как показывает живая исполнительская практика Абхазии, большое количество народных песен, в том числе и такие жанры, где необходимым представляется вербальный текст (к примеру, эпические или исторические песни), полностью построены исключительно на ассонансах. В последнем издании материалов по абхазскому фольклору приводится 60 песенных образцов, записанных многоканальным способом и расшифрованных с учётом современных технологий нотации. Из них в 40 песнях отсутствует вербальный текст, при этом некоторые из них («Песня о герое Озбак», «Песня Ажвейпшаа») даны и с конкретным словесным сюжетом. Такая феноменология, безусловно, заслуживает научной заинтересованности в плане выявления побуждающих факторов актуализации подобного явления, для чего необходим другой формат исследования, см.: Ашуба В. Р., Щуров В. М. Песенные традиции взыбских и абжуйских абхазов. М.: Современная музыка, 2015. 329 с. Следует также сказать, что подобная форма песенного исполнительства частично имеет место и в отдельных жанрах грузинского фольклора.

<sup>4</sup> Опираясь на исследования авторитетных учёных И. М. Дьяконова, С. А. Ста-

ростина и др., которые утверждают, что в новокаменный период большой конгломерат различных племён Западного Кавказа, включая южные районы Малой Азии, говорили на диалектах абхазо-адыгско-хаттских языков, мы склонны предполагать, что лишь адыги до настоящего времени сохранили выражение «уэрэд» из протоязыка далёкого исторического времени.

<sup>5</sup> В указанной статье А. Т. Шортанова приводится и другой более неожиданный пример. Ссылаясь на мнение А. В. Маркова и Н. С. Трубецкого (Трубецкой Н. С. Речь и Кавказ // Этнографическое обозрение. М., 1911. № 1–2. С. 229–238), исследователь констатирует, что припевные слова в русских песнях («У-ре-деди», «Ой-ре-деди», «Ойряди лаладу») этимологически проистекают от адыгской лексемы «уэрэд» (песня), – они «в своё время записаны были в Иркутской губернии, в Южной Сибири, в величальных напевах алтайских племён, а также в рождественских поздравительных песнях» [7, с. 39]. Основанием такого невероятного распространения характерного элемента адыгского фольклора авторы предполагают исторический период Ивана Грозного, когда он вторично женился на дочери Гошаней (Марии) кабардинского верховного князя Темрюка Идарова. В этот же период в русских исторических песнях появляются сюжеты о Марии и царском шурине Матрюке-Кострюке (Кантемир А. Собрание стихотворений. Л., 1952. С. 496; Собрание народных песен П. В. Киреевского. Л., 1977. Т. 1. С. 63–74; Народные исторические песни / вст. ст., подг. текста и примечания Б. Н. Путилова. М.; Л.: Советский писатель, 1962. С. 79–95). Это время, ставшее знаковым для тесных кабардино-русских отношений на многие века, как оказалось, открыло возможности двухстороннего взаимодействия, в том числе и фольклорного.

<sup>6</sup> У адыгов в этих жанрах существовал свой особый «тайный язык». Например, в «Песнях лечения оспы» недуг человека именовали *Зиусхан* (Господин) или «О Иста-владыка, Истауа», а характеристика



самой болезни носила поэтизированный характер («Три бусинки порознь зреют, зреют они на радость»). Среди охотников также существовал особый словарный набор, понятный только им самим.

<sup>7</sup> Несмотря на сходство с термином «уорад» (песня), существует легенда о происхождении «уоридада». Речь идёт об имени исторического лица касожского (кабардинского) князя Редады, который вступил в единоборство с тмутараканским князем Мстиславом в 1022 году, где последний одержал победу. Перед смертью Редада высказал пожелание, чтобы народ увековечил его память. В этой связи адыгский фольклорист К. Шабан в парижском издании приводит следующий материал (Шабан К. Адыгский (черкесский) фольклор. Париж, 1959, с. 8):

Чтобы не забыть имени твоего,  
Уоридадэ сочиняя,  
Вставляют (в песню) имя твоё –  
Как дар (для потомства) оставляя.

<sup>8</sup> Сошлёмся ещё на один пример, но уже из сферы профессиональной музыки. Дагестанский композитор Г. Гасанов в первой национальной опере «Хачбар» включает слово «орайда» в хоровые номера вопреки тому, что в традиционной монодической культуре лезгин многоголосия как формы коллективного музицирования не существует. Представляется, что композитор использует, в частности, данный термин как символический знак, указывающий на культурный объект кавказского происхождения.

## 🌀 ЛИТЕРАТУРА 🌀

1. Ашхотов Б. Г. Адыгское народное многоголосие: монография. Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых, 2009. 372 с.
2. Ашхотов Б. Г. Припевное слово «Орайда» как артефакт в межэтническом фольклорном сознании // Кавказ сквозь призму тысячелетий. Парадигмы культуры: материалы междунар. науч.-практ. конф. Нальчик, 2004. С. 58–63.
3. Блаева Т. А. Ежбу – особая форма группового пения адыгов // Мир культуры: сб. ст. / отв. ред. Б. Х. Бгажноков. Нальчик, 1990. Вып. 1. С. 102–109.
4. Виндгольц И. П. «История многоголосия» Мариуса Шнайдера – полувековой путь // Вопросы народного многоголосия: республиканская науч. конф. Боржом, 1986. С. 13–14.
5. Земцовский И. И. Народная музыка // Музыкальная энциклопедия. М., 1976. Т. 3. Стб. 887–904.
6. Кумахов М. А. Адыгская письменность: проблемы унификации алфавитных и орфографических систем // Горизонт: лит. альманах: сб. ст. / гл. ред. Л. Балахова. Нальчик; Стамбул, 2001. С. 247–262.
7. Шортанов А. Т. Редедя и Мстислав // Филологические труды Кабардино-Балкарского научно-исследовательского института (фольклор и литература). Нальчик, 1977. С. 3–42.

*Об авторе:*

**Ашхотов Беслан Галимович**, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки, Северо-Кавказский государственный институт искусств (360000, г. Нальчик, Россия), **ORCID: 0000-0003-0525-8898**, [bashkhotov@mail.ru](mailto:bashkhotov@mail.ru)

 REFERENCES 

1. Ashkhotov B. G. *Adygskoe narodnoe mnogogolosie: monografiya* [Adyghe Folk Polyphony: A Monograph]. Nalchik: M. and V. Kotlyarov Press, 2009. 372 p.
2. Ashkhotov B. G. Pripevnoe slovo «Orayda» kak artefakt v mezhetnicheskom fol'klornom soznanii [The Vocal Refrain Word “Oraida” as an Artifact in the Interethnic Folkloristic Consciousness]. *Kavkaz skvoz' prizmu tysyacheletiy. Paradigmy kul'tury: materialy mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [The Caucasus through the Prism of Millennia. Paradigms of Culture: Materials of the International Scholarly and Practical Conference]. Nalchik, 2004, pp. 58–63.
3. Blaeva T. A. Ezh'u – osobaya forma gruppovogo peniya adygov [The Ezhu – A Special Form of Group Singing of the Adyghe]. *Mir kul'tury: sb. st.* [The World of Culture: A Compilation of Articles]. Ed. by B. Kh. Bgazhnokov. Nalchik, 1990. Issue 1, pp. 102–109.
4. Vindgol'ts I. P. «Istoriya mnogogolosiya» Mariusa Shnaydera – poluvekovoy put' [“The History of Polyphony” by Marius Schneider – A Path Through Half a Century]. *Voprosy narodnogo mnogogolosiya: respublikanskaya nauchnaya konferentsiya* [Questions of National Polyphony: Republican Scholarly Conference]. Borjomi, 1986, pp. 13–14.
5. Zemtsovsky I. I. Narodnaya muzyka [Folk Music]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music Encyclopedia]. Moscow, 1976. Vol. 3, col. 887–904.
6. Kumakhov M. A. Adygskaya pis'mennost': problemy unifikatsii alfavitnykh i orfograficheskikh system [Adyghe Notation: Problems of Unification of Alphabetic and Orthographic Systems]. *Gorizont: lit. al'manakh: sb. st.* [Horizon: Literary Almanac: Compilation of Articles]. Ed. by L. Balakhov. Nalchik; Istanbul, 2001, pp. 247–262.
7. Shortanov A. T. Rededya i Mstislav [Rededya and Mstislav]. *Filologicheskie trudy Kabardino-Balkarskogo nauchno-issledovatel'skogo instituta (fol'klor i literatura)* [Philological Works of the Kabardino-Balkarian Research Institute (Folklore and Literature)]. Nalchik, 1977, pp. 3–42.

*About the author:*

**Beslan G. Ashkhotov**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History and Theory Department, Northern-Caucasus State Institute of Arts (360000, Nalchik, Russia),  
**ORCID: 0000-0003-0525-8898**, bashkhotov@mail.ru

