

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
НАУЧНЫЙ СОВЕТ ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ АРМЕНИИ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ АН АРМЯНСКОЙ ССР

7 Арш
12-65

К О Н Ф Е Р Е Н Ц И Я

«ПРОБЛЕМЫ ГЕНЕЗИСА И СПЕЦИФИКИ
РАННИХ ФОРМ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ»

Тезисы докладов

Дилижан, 24—30 октября 1986 г.

ЕРЕВАН — 1986

7 Арм	
К-65	КОНФЕРЕНЦИЯ
ПРОБЛЕМ ГЕНЕЗ. И СПЕЦИ-	
АЛИЗАЦИИ РАНИХ ФОРМ	
КУЛЬТ.	
1986.	

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
НАУЧНЫЙ СОВЕТ ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ
СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ АРМЕНИИ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ АН АРМЯНСКОЙ ССР

К О Н Ф Е Р Е Н Ц И Я .

"ПРОБЛЕМЫ ГЕНЕЗИСА И СПЕЦИФИКИ
РАННИХ ФОРМ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ"

Тезисы докладов

Дилижан, 24-30 октября 1986г.

ЕРЕВАН - 1986

ГЕНЕЗИС МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА В РИТУАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

1. Каждый музыкальный инструмент, как правило, имеет свой миф о происхождении, своего первого исполнителя. Здесь нас интересует лишь одна, довольно распространенная мифологическая схема, в некоторой мере реализованная в известном мифе о Скринге и происхождении свирели (ср. арм. *սրվիզ*) и в сказочном сюжете № 780 по Аарне-Томпсону: 1) соперничество или сексуальное преследование; 2) добровольная или насильственная смерть (превращение) преследуемой или младшего брата (сестры); 3) на могиле жертвы вырастает тростник (жертва превращается в тростник); 4) из него вырезает музыкальный духовой инструмент; 5) он рассказывает о содеянном.

2. Схема приобретает ряд существенных уточнений в удаленном и генетически не связанном с первым случаем ареале - в северной Австралии (Р. Берндт, 1951). Священную гуделку "мумуна" убийца лодоедки Мумуны вырезал из дерева, на которое попала брызнувшая кровь убитой; именно кровь передала дереву предсмертный крик, который и издает гуделка при вращении. В одном варианте убийца Мумуны сам погибает от удара мужа лодоедки, Молнии - одной из манифестаций чудовищного змея фаллической природы. Рожовой удар молнии отщепляет от дерева, запечатлевшего предсмертный крик Мумуны, будущую гуделку. Имеются варианты, максимально сближающие два убийства, как бы выводящие из игры убийцу лодоедки, грех которой, кстати, носит явный сексуальный оттенок. Схема порождения здесь: 1) сексуальное убийство (со стороны Мумуны); 2) убийство Мумуны, поражение молнией убийцы Мумуны (возможно, ее самой) и дерева; 3) кровь (крик) убитой входит в дерево (аналог роста); 4) от него отщепляется звуковой инструмент; 5) он издает предсмертный крик жертвы ("рассказывает" о случившемся).

3. В том же ареале чрезвычайно популярен миф о Змее-Гадуге Юрдунггуре, проглотившем в начале времен двух великих сестер-прародительниц. В одном варианте (Уорнер, 1937) Змей пассивно наблюдает, как из водоема рядом с ним вылезает музыкальный инструмент - священная труба "Юрдунггур". (Имеется также миф, сходный с описанным в № 2, о происхождении гуделки под тем же названием-

ем). Звук трубы, которую изготовляют из цельного полноразмерного ствола дерева (ср. Змея-Радугу как вариант мирового дерева), — это голос самого Орлунгтура, когда он посылал грома и молнии в крошечных сестер, осквернивших его водоем. Показательно, что здесь присутствует тема incesta — incestуозны либо сестры, либо сам Змей (запретная еда тождественна кровосмешению). Схема порождения: 1) сексуальное притяжение (имеется мнение, что Змея привлекла вагинальная кровь сестер); 2) смерть (проглатывание) сестер, удары грома и молнии; 3) "вырастает" труба "орлунгтур"; 4) изготовление трубы из дерева в ритуале; 5) труба издает голос убийцы ("рассказывает" о случившемся).

4. К этой схеме, возможно, имеет отношение и армянский музыкальный инструмент зурна. Хотя какого-либо последовательно мифа о генезисе зурны и не сохранилось, тем не менее многие его признаки тяготеют к указанному набору. Так, одним из лучших материалов для изготовления зурны считается дерево, пораженное молнией, деревянный футляр инструмента украшается специальными "узорами-молниями" (*կայծակաճիւղեր*), наконец, зурна имеет целый ряд фаллических свойств (осознаваемое тождество в форме, запрет женщинам играть на ней и даже трогать ее, эфемическое употребление названия инструмента, важная роль в ритуалах плодородия — иногда с предшествующими явными фаллическими действиями, как в ритуале первой борозды, и т.п.).

Если учитывать и мифологические отзвуки в любопытном ритуальном действии, совершаемом в рамках Алашкертского свадебного обряда (Пякичян, 1986) — трехчастное дерево жениха (с кровью жертвенных кур в основании и с перьями на вершине) устанавливается в центре круга, составленного массовым хором, ведомым кузнецом, с каждым из семи особо сильных ударов барабана (вместе со звуками зурны эти звуки символизируют удары грома и молнии) жених отрывает голову жертве-курице, — то можно реконструировать следующую схему порождения: 1) ввиду фаллическости инструмента и наличия темы поражения молнией, а также присутствия Громовержца-кузнеца (ср. кузнеца в контексте основного мифа, по Вяч. Вс. Иванову и В. Н. Топорову) можно предположить о былом наличии темы сексуального преследования с последующим наказанием; 2) удары "грома и молнии", убийство жертвенных кур; 3) на возможность наличия и этого пункта косвенно указывает

"рост" дерева жениха с каждым ударом грома и молнии (с седьмым ударом дерево должно быть окончательно оформлено); 4) изготовление зурн из пораженного молнией дерева; 5) имитация звуков грома и молнии.

5. Можно предположить, что указанная схема имеет отношение к реконструированному в другом месте (Л.А.Абрамян, А.Р.Демирханян, 1986) парному мифу о первых близнецах, согласно которому однополые близнецы вступают в борьбу (это соответствует incestу разнополых близнецов), погибают и дают начало какому-либо растению, в идеале — мировому дереву. Можно сказать даже, что схема представляет собой музыкальный код этого мифа. В том же плане показательно, что в варианте с однополыми близнецами попавший в нижний мир ("умерший") брат (соответствует третьему брату из сюжета № 301) обнаруживает вдруг исключительные музыкальные способности. Сюда же относится музыкальный аспект основного мифа (тема муз по В.Н.Топорову / 1977 /), ср. также особую связь дракона (героя змеиного кода мифа о близнецах / Абрамян, 1986 /) с музыкой, нередко инвертированную — дракон завораживается музыкой, а не музицирует сам (ср. Диониса-Загрея, завороченного звуками детской погремушки, что в мистериях получило уже музыкальное осмысление; ср. также роль музыки (минимум) в практике современных заклинателей змей).

МУЗЫКА И МИФОТВОРЧЕСТВО В XX ВЕКЕ

Диалектика категорий природы и культуры, по К.Левни-Стросу, является в высшей степени существенным признаком мифологического мышления; едва ли не основное содержание мифов состоит в объяснении механизмов происхождения культуры из природы. На музыкальном уровне противопоставление "культура-природа" изоморфно соотношению между дискретной шкалой тонов определенной высоты и континуумом звуков с неорганизованной высотой. Исходя из этого можно утверждать, что всякая музыка высокоразвитой цивилизации, поскольку она базируется на функциональной системе тонов, соотносенных друг с другом по высоте, сугубо культурна; связь с природными истоками в такой музыке ослаблена до предела.

Процессы, моделирующие взаимодействия природы и культуры, могут, однако, возрождаться и в искусстве Нового времени, главным образом на почве тех национальных культур, которые, не испытывая груза самобытных традиций, едва начали осознавать свою культурную самостоятельность. Так, многие произведения первого подлинно национального композитора США Ч.Айвза, возникнув на практически невозделанной в музыкальном отношении почве, обнаруживают черты искусства, свойственного переходной стадии культурного развития и основанного на диалектическом взаимодействии природных и культурных категорий. В данном аспекте особый интерес представляет его IУ Симфония (1909-16). Соотношение 2 и 3 частей этой симфонии (Скерцо-фуга) аналогично чередованию в ходе первобытного мифологического дискурса разговорной речи (воспринимаемой, по Левни-Стросу, как проявление природного, недискретного начала) и пения (репрезентирующего дискретность и, соответственно, культуру).

Своеобразным мифологизмом отмечено и творчество французско-американского композитора Э.Вареза (1883-1965), добровольно отмежевавшегося от европейских культурных традиций. Его "Ионизация" для ансамбля ударных - опыт перевода в мифологическое измерение явления из области точных наук. Процесс восстановления стабильной структуры атома в результате объединения положительных и отрицательных ионов уподобляется здесь процессу происхождения культуры из природы.

К числу явлений аналогичного порядка относятся также

"урбанистическое" направление в советской музыке 20-х гг. или творчество Я.Ксенякиса с характерной для него тенденцией к мифологизации числовых закономерностей в пифагорейском духе. Все эти явления вызваны к жизни сходными социально-психологическими факторами, а именно: отсутствием самобытных национальных музыкально-культурных традиций или добровольным отказом от творческого освоения таковых. Композиторы, не имевшие перед собой четких культурных ориентиров, были обречены на мифотворчество, и крайние формы урбанистического модернизма внешне парадоксальным, но в сущности глубоко закономерным образом идентифицировались с не менее крайними формами архаизма.

**ОБ ОДНОМ КОНСТИТУЦИОНАЛЬНОМ СВОЙСТВЕ
БЕСПИСЬМЕННЫХ КУЛЬТУР (К методологии
исследования памятников устного твор-
чества)**

0.1. Истинно устная культура если и поддается фиксации, то с весьма существенными искажениями. В результате суждения о ней по свидетельствам культуры фиксирующей покоятся на недостаточно прочном основании. Данная многообразно проявляющаяся закономерность условно может быть определена как контрфиксационный синдром (КФС) или эффект смещенного основания (ЭСО).

1.1. Самая общая, историко-технологическая предпосылка КФС/ЭСО заключена в разнонаправленности развития двух сфер — фиксируемой и фиксирующей. При всех временных оживлениях устное начало в культуре, по общему заключению, угасает. Теория же и техника фиксации, напротив, непрестанно совершенствуются. Отсюда следует, что все более развитый научный аппарат и тонкая фиксирующая аппаратура сталкиваются со все более уводящими проявлениями устной культуры.

1.2. Не менее важная предпосылка лежит в психологической сфере. Для носителей фольклорного сознания заведомо исключается точный повтор. Буквальное воспроизведение противоречит их внутренней установке. Представитель же звукофиксирующей культуры (пишущий) подсознательно ориентирован на допустимость черновика, репетиции, дубля. В итоге технически более совершенной, как правило, оказывается повторная запись, с позиций устной коммуникации существенно обоцененная.

1.3. Еще одно основание КФС/ЭСО — структурно-логическое. Средства фиксации обычно разрабатываются применительно к художественной практике, испытывающей внутреннюю потребность в записи. Ее художественные структуры без труда вписываются в процедуру и результаты фиксации. Принципиально же устно ориентированные структуры, сталкиваясь с подобными записывающими системами, не могут не деформироваться.

2.1. Конституциональные признаки фольклорной культуры, ее определяющие принципы и наиболее характерные формы проявления входят в противоречие со всеми способами внешней фиксации, вслед-

ствие чего всякий фольклористический документ, являясь письменным (технически фиксированным) свидетельством бесписьменной (нефиксированной) коммуникативно-художественной практики, требует специального исследовательского рассмотрения.

3.0. Следствия и проявления КФС/ЭСО могут формулироваться в виде открытого ряда утверждений.

3.1. Жанры, стили, образцы, концентрирующие в себе своеобразие и главные достоинства устной культуры, фиксируются (осмысливаются, исследуются, публикуются) не в первую очередь;

3.2. Если один из равно талантливых носителей устной традиции выразит намерение и способность трансформировать свои навыки в ориентации на нормы письменной культуры, то записанным (опубликованным, прославленным) окажется именно он.

3.3. Публикации фольклорных обработок опережают публикации оригиналов;

3.4. Большинство полевых записей стремится повторить особенности и недостатки студийных и т.д. и т.п.

4.1. Действие КФС/ЭСО можно продемонстрировать на самом разнообразном материале. Во избежание чрезмерной пестроты можно ограничиться фактами из якутской фольклорной практики.

5.1. Развивающаяся с внедрением записывающих систем альтернативная направленность в развитии устных культур — одновременно и условие их выживания перед лицом господствующей письменной культуры, и причина искажающего их запечатления в ее документах.

Осмысление принципиальных трудностей записи устных культур способствует тому, чтобы сделать эту запись действительно полноценной. Поправки на КФС и ЭСО могли бы укрепить все еще шаткий методологический фундамент теоретической и практической фольклористики и, тем самым, способствовать, в числе прочего, успешному решению проблем происхождения музыки.

СТРАЖЕНИЕ ДРЕВНЕЙШИХ КУЛЬТОВ В СРЕДНЕВЕКОВОМ
АРМЯНСКОМ МУЗЫКАЛЬНО-СЛУЖЕБНОМ СБОРНИКЕ "МАШТОЦ"

1. Приемственность ряда основополагающих культов в условиях первобытной, языческой и христианских культур известна. Там не менее есть еще немало неисследованных в указанном аспекте памятников письменности, музыки, изобразительного и прикладного искусства раннехристианской эпохи. Ареал Армянского нагорья и в этом отношении представляет особый интерес.

2. Свообразным памятником, сохранившим самостоятельные черты древнейших культов, распространенных на территории этого ареала, является один из основных музыкально-служебных средневековых армянских сборников — Эвхологий "Маштоц", который формировался с V по IX вв. "Маштоц" объединяет основные ритуальные каноны христианского обихода. Данный сборник в силу своей специфики предоставляет широкое поле исследования для различных специалистов — историков, филологов, религиоведов, этнографов, музыковедов и т.д.

3. В сообщении на материале сборника "Маштоц" прослеживаются пережитки древнейших календарных, семейных и религиозных культов в христианской трансформации. К их числу принадлежит группа канонов, связанных: 1) с обрядами, посвященными основным ступеням человеческой жизни (рождение, бракосочетание, погребение); 2) с культом воды как очищающей, священной, дарующей новое рождение и приобщающей к божественному таинству стихии (Крещение, Водосвятие, Омовение креста, Омовение ног, Освящение колодца); 3) с земледельческими культурами, в том числе — растительности и плодородия (благословения семян, корней, гумна и данильни, нивы и винограда); 4) с культом домашнего очага (благословения дома, очага, стола, соли и др.); 5) особую группу составляют обряды, первоначально связанные с магическими действиями и заклинаниями (молитва над беснующимся, лунатиком, тяжелорождённой, в бездожде и пр.).

4. Названные обряды, в которых музыка всегда занимала далеко не последнее место, представляют древнейший историко-культ-

турный пласт армянского Эвхология. Анализ бытования этих обрядов показывает, что несмотря на мощное воздействие христианской идеологии и насаждение новых культов (Иисуса, Богоматери, креста и т.п.) и связанных с ними ритуалов, данные обряды не были искоренены полностью. Более того, многие из них были взяты на вооружение новой религией и переосмыслены христианством.

5. Естественно, мы не можем судить о музыке, сопровождавшей языческие и первобытные прототипы этих обрядов. Думается, однако, что как и в христианском обиходе, некоторые из них выделялись более богатым, развитым музыкальным оформлением, остальные же носили довольно скромный, чисто служебный характер. Их музыкальное сопровождение, вероятно, представляло простейшие формы сочетания пения со словом и магическими действиями.

САКРАЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ
В РАННИХ КУЛЬТАХ АРМЯНСКОГО НАГОРЬЯ

История развития музыкального инструментария неразрывно связана с процессом развития человеческого общества и эстетического освоения им действительности. Легенды разных народов о божественном происхождении музыкальных инструментов, описания музыкальных сопровождений культовых ритуалов в древних текстах, а также данные других исторических источников свидетельствуют о том, что музыкальные инструменты в древних культурах являлись носителями не только музыкально-эстетических, но и сакральных функций, генетически восходящих к более ранним религиозным традициям, связанным с магией, фетишизмом и тотемизмом. Являясь культовыми атрибутами, музыкальные инструменты зачастую изготовлялись из материалов, непосредственно связанных с почитаемым божеством. Например, культовые обряды, связанные с солнечным божеством в древней Армении, сопровождались игрой на свирелях, изготовленных из голени крупных птиц, символизирующих солнечное божество.

Проводя аналогию, можем отметить, что древнеармянские духовые музыкальные инструменты "еждерапог" ("роговые трубы") изготовлялись из рогов животных (быка, козла, барана), культ которых, как известно, с глубокой древности имел распространение на всем Ближнем Востоке.

Учитывая, что древние народы отождествляли звуки различных инструментов с голосами богов, надо полагать, что громкие звуки роговых инструментов символизировали голоса упомянутых зооморфных, а затем и антропоморфных божеств. Роговые инструменты, возникшие в эпоху палеолита, начали использоваться в культовом музицировании, по-видимому, в период формирования родового строя в обрядах, связанных с охотой.

В связи с равнообразной символикой и семантикой культового перемонета в честь упомянутых зооморфных божеств использовались и другие музыкальные инструменты. В одних случаях, будучи астральным животным, бык олицетворял и такие явления природы, как гром и молния, фактически являясь прообразом хетто-хурритского бога Грозы. Естественно, что в культовых обрядах этого бога,

кроме роговых инструментов, могли использоваться также и большие тимпаны, которые подчеркивая ритмику культовых танцев, могли также и имитировать раскаты грома, олицетворяющие бога Грозы. Подобную картину культового музицирования мы встречаем на хеттском рельефе из Каркемиша.

Воинственный характер звучания роговых инструментов вполне соответствовал характеру почитаемых животных (быка, козла, барана), в связи с которыми в армянском лексиконе часто употребляется эпитет "краван" ("борющийся").

Культ быка, связанный с земледелием и плодородием, впоследствии трансформировался в культ "умирающего и воскресающего бога". В процессе эволюции этого культа, с усложнением его церемониала, развивалось также и его музыкальное сопровождение. Примечательно, что многие названия армянских духовых инструментов ("ахджералог", "пог", "дуг", "шепор", "зурна") этимологически восходят к значению "рог". Общепринятое мнение относительно происхождения слова "зурна" от перс. "сурнай" ("президничная флейта"), на наш взгляд, является результатом народной этимологии. Мы полагаем, что в армянском языке "зурна" восходит к лувийскому " *szna* " ("рог"). Кроме духовых и ударных, с культом быка (в связи с культом богини-Матери) были связаны и струнные инструменты, о чем свидетельствуют шумерские арфы и лиры (у хеттов — музыкальные инструменты богини Инанны) со скульптурными изображениями бычьих голов, из "царской" гробницы раннединастического периода (III тысячел. до н.э.). Мотив быка в связи с музыкальными инструментами из Шумера перекликается с формой бычьей головы серебряного ритона из Эребуни, на котором изображена "дионисийская" сценка с музыкантами, играющими на лире и двойной свирели, что указывает на непрерывающуюся древневосточную традицию в аркаическом музыкально-инструментальном искусстве Армении.

Исследуемый материал показывает, что окаральные функции инструментального музицирования в ранних культурах Армянского нагорья явились важнейшей предпосылкой для зарождения и последующего развития древнеармянского профессионального музыкально-инструментального искусства.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС ЭПОХИ ПАЛЕОЛИТА ИЗ МЕЗИНА

1. Около 80 лет назад у с.Мезин, в нынешнем Коропском районе Черниговской области УССР, на р.Десне было обнаружено палеолитическое поселение. Раскопки, произведенные здесь Ф.К.Волковым, получили мировую известность. В частности, им были найдены вырезанные из кости мамонта символические фигурки женщины и замечательный браслет из мамонтовой кости, украшенный меандровым узором. Все эти предметы множество раз публиковались в нашей и зарубежной печати, велись поиски их семантического значения.

2. Мезинское палеолитическое поселение изучалось многие годы археологами и представителями естественных наук. Наиболее важные результаты дали полевые исследования 50-х годов нашего столетия. Институт археологии АН УССР и Зоологический Институт АН УССР предприняли в Мезине широкие раскопки на новых площадях древнего поселения в увязке их со старыми раскопками (начальники экспедиции: акад. АН УССР И.Г.Лидопличко и И.Г.Шовкопляс).

3. В результате исследований этой экспедиции были получены важные сведения об образе жизни, занятиях и быте древних поселенцев. С помощью кремневых и костяных орудий они охотились на мамонтов, шерстистых носорогов, диких лошадей, зубров, северных оленей, волков, лосей, а также на другую дичь и птиц.

4. Свои дома мезинцы строили в виде яранг со столбовыми опорами и жердяным деревянным каркасом. Покрывались дома костями мамонта и шкурами животных.

Демографические и иные расчеты показали, что мезинское поселение состояло из 55-60 человек, занимало 5-6 домов и существовало 20-25 лет.

5. В руинах одного из мезинских домов (№ I) исследователи обнаружили на полу дома, в изолированном состоянии, раскрашенные простым узором кости мамонта - лопатка, бедро, тазовая кость, две нижние челюсти, обломок черепа. Здесь же были найдены: одна антропоморфная колотушка из бивня, другая находилась поодаль, молоток из рога северного оленя и так наз. шумящий браслет, состоящий из пяти круглых пласти, вырезанных из бивня мамонта, ornamentированных нарезным ornamentом, образующим в целом, как

и на других костях, зигзагообразную композицию. Тут же на полу жилища найдено несколько костяных проколов и иглы с ушком (фрагмент). На полу находилось и несколько скопленных цветной охры (около 10 кг весом) и множество подвесок из морских ракушек.

6. Первоначально найденные кости с красочным орнаментом определяли как ритуальные предметы, занимавшие свой votивный уголок в жилище. Спустя почти 18 лет, кости вновь подверглись самому тщательному изучению. В нем приняли участие археологи, палеонтологи, археологи-траассологи, судебные эксперты, занимающиеся состоянием костей во времени и следами на костях, фотоаналитики и др. из Киева, Ленинграда, Днепропетровска, США и пр.

7. В результате проведенных работ было установлено, что кости мамонта и некоторых других животных составляют единый ударно-шумовой "оркестр". Изученные следы повреждений компакты кости, их локализация, зашлифовка кости на отдельных участках и другие наблюдения свидетельствуют о сосредоточенных, частых ударах с целью получения звуков. Таким образом, кости являются музыкальными инструментами ненастраживаемыми, ударными, самозвучающими, резонаторными (бадро, череп, обе челюсти). К безрезонаторным принадлежат лопатка мамонта и брашлет. Колотушки и молоток из рога северного оленя — предметы для извлечения звука. Цветная охра — для окраски тела и одежды по ходу действий. Морские раковины — подвески-украшения. Фрагмент иглы и проколки — орудия для пошивки театрализованной одежды. Шумовой брашлет — это своеобразный тип настаньет, употребляемый для танцев. Можно считать установленным, что около половины других восточно- и центральноевропейских статуэток женщины передают движения танца.

8. Мезинюшкие музыкальные инструменты и реквизит к ним дали повод к пересмотру мамонтовых костей из других местонахождений Русской Равнины, Западной Украины, Центральной Европы. Ряд костей мамонта бесспорно принадлежали к музыкальным инструментам.

9. После реставрации костей, и укрепления их в Государственном Эрмитаже, был произведен эксперимент с целью получения модели звука. По специально сделанной партитуре на подлинниках был проигран мотив, аналогичный мелодиям северных народов.

Удачный эксперимент записан на пластинку фирмой "Мелодия" и служит приложением к книге.

Ю. Мезинский музыкальный комплекс приобретает свое очень важное социальное, коллективистическое значение. Он свидетельствует о сложности и состоянии развития интеллекта у палеолитического человека. 20-тысячелетней давности, о взаимосвязи различных социальных качеств — музыки, живописи и танцев, как выразителей общественных эмоций, обращенных к внешнему восприятию. Открываются и другие возможности познания психики, и образа мышления древнего человека.

II. Мезинский музыкальный комплекс вызвал широкий отклик в отечественной и мировой печати. Тем не менее отмечается недостаточное внимание к нему со стороны наших профессиональных музыкальных кругов, в том числе музыковедов и критиков, что, по-видимому, можно объяснить глухим профессионализмом, замкнутостью "в себе". К сожалению, недостаточен интерес и к нужному и важному начинанию — изучению народной творческой деятельности по изготовлению и употреблению музыкальных инструментов, к музыкальной археологии. Давняя конференция по этим проблемам, к сожалению, (руководители Е.В.Гишпиус и Р.Л.Садоков), не дала положительных ростков. Не случайно поэтому в программе настоящей конференции стоит как новый и актуальный вопрос о комплексном изучении музыкальной культуры. Важно знать, что сделано по этой проблеме у нас после первой инструментоведческой конференции, опередившей в методологическом отношении комплектацию рецептуру Д.Фридмана (Англия) или Б.Неттл (США). К сожалению, в конкретных исследованиях мы дальше К.Бахера (в русском издании 1923 г.) не пошли.

ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ПРОИСХОЖДЕНИЯ
МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

1. Три основных подхода при изучении происхождения музыкального языка. Специфика физического, физиологического и социального подходов. Необходимость объединения их результатов исследований для получения окончательных выводов.

2. Звуковая деятельность человека, обусловленная внешними и внутренними воздействиями. Интонация как ответная реакция на них мозга.

3. Этапы физиологического развития звуковой деятельности ребенка: а) доречевой период, б) формирование интонаций речи и музыки, в) взаимодействие обоих видов интонирования.

4. Три механизма создания музыкального языка: безусловно-рефлекторный, условно-безусловнорефлекторный и условно-условнорефлекторный. Последовательное включение их в действие и возможность объединения в работе.

5. Биологическая обусловленность возникновения безусловных интонаций. Подкорковые центры мозга и роль их в становлении разных интонаций. Последовательность формирования их и акустические очертания.

6. Значение соотношений силы возбуждения и торможения в правом и левом полушариях мозга для выбора пути дальнейшего развития интонаций. Возникновение интонаций речи и музыки как двух ветвей, идущих от одного корня. Приобретение ими сигнального значения и превращение в средства коммуникации.

7. Рождение условно-безусловных интонаций на базе безусловных интонаций. Опора их на безусловные интонации и обеспечение этим силы воздействия. Опасность возможных крайностей, ведущих к натурализму или формализму. Важнейшие безусловные интонации, являющиеся основой условных интонаций. Интонация стога и вырастающие из нее интонации вздоха, жалобы, уныния, отчаяния, безнадежности, просьбы и многих других. Остальные безусловные интонации, порождающие условные музыкальные интонации. Примеры использования условно-безусловных интонаций в музыкальной практике с различной степенью опоры их на безусловные центры.

8. Условно-условные интонации и их значение в речи и музы-

ке. Роль социальных факторов в формировании этих интонаций. Второсигнальная деятельность и обеспечение ею создания социальных чувств и выражающих их интонаций. Различные виды символизации, используемые в музыкальной практике. Направленность отражательной деятельности, определяющей характер содержания интонаций. Взаимодействие условно-условных и условно-безусловных интонаций, ведущее к обогащению обеих (выразительность — понятливость). Наличие в народных песнях "смысловых обобщений" (Ф.А.Рубцов), используемых в профессиональной музыке.

9. Ультра- и инфраколебания в спектре голоса и музыкальных инструментов. Равное реагирование на механические колебания тканей и органов человека. Субсенсорные колебания, определяющие "оттенки" интонаций. Значение микроколебаний в создании элементов семантики. Молекулярные колебания — вегетативная нервная система — дополнительные интонационные компоненты.

10. Типичное и нетипичное в структуре музыкальных интонаций. Индивидуальные особенности формально тех же интонаций и обуславливающие это причины.

11. Онтогенетические и филогенетические параллели в формировании интонационной деятельности в свете эволюционной теории физиолога Л.А.Орбеля и их значение для музыкознания.

К ВОПРОСУ МУЗЫКАЛЬНО-ЛИТЕРАТУРНОГО
АНАЛИЗА ШАРАКАНОВ

1. Жанр шаракана представляет собой интереснейшее проявление армянской духовной музыки. Он формировался как музыкально-поэтическое целое, в котором музыкальный и литературный компоненты сочинялись одновременно.

Первые духовные песни, дошедшие до нас, принадлежат перу создателей армянской письменности — Месропу Маштоцу (361—440) и Сааку Партеву (348—439). Жанр шаракана как таковой сформировался в VIII в., когда духовные песни канонизировались и были сгруппированы в один ряд, в который вошли 8 различных по форме и содержанию номеров: "Поем", "Отцов", "Величит", "Помилуй", "Господа на небесах", "Отроки", "Обедни", "Возвоку". Возникновение этих песен после принятия христианства в Армении первоначально связывалось с тропарями и кондаками, которые исполнялись в перерывах между псалмами. Поэтому первые духовные песни носят псалмодический характер. В текстуальном отношении они более близки к содержанию Нового завета.

2. Большинство шараканов по содержанию являет собой толкование евангелических текстов. В процессе своего развития содержание шараканов свободнее вращается в новозаветном сюжете. Это можно объяснить причинами определенного характера. Во-первых, один и тот же сюжет многократно излагаясь, вынуждал авторов искать новые средства выражения. Во-вторых, раннесредневековое мышление было более строго каноническим, чем в последующие периоды, особенно в XII в., когда в Киликийской Армении жил и творил католикос Нарсес Шнорали, выдающийся поэт и композитор, в произведениях которого важное место занимают шараканы.

3. Ранние шараканы по сюжету в основном христианского характера, однако со временем в них начинают проявляться некоторые отголоски языческих представлений и верований. В связи с дальнейшим арменизированием стиля музыкально-поэтического мышления и с проникновением в сферу духовной музыки все больше элементов народного миропонимания, языческие мотивы в шараканах постепенно трансформируясь, превращаются уже в XIII в. в своеобразную систему пантакстической эстетики. Древние формы культуры солн-

ца, огня, воды, дождя, земли, растений, а также культы умирающего-воскресающего божества, великой матери богов и т.п. получают свою интерпретацию в повествованиях об Иисусе Христе, Марии богородице, Кресте, Страшном суде и других сюжетах Священного писания.

Многочисленные и часто повторяющиеся эпитеты и метафоры в шараканах кроют в себе глубокий внутренний смысл, выявляющий такие пласты мифологического менталитета, как космогонические представления, воззрения о безначальном рождении и вечном существовании, смерти и воскресении, грехе и искушении, матери-земле, древе жизни и т.д. Сопоставление и анализ текстов различных шараканов дает возможность говорить о дохристианских и христианских параллелях, отражающих истоки литературного аспекта этого жанра, концептуально восходящих к древнейшим пластам миросозерцания.

Дохристианские культы и верования аллегорически растворяясь в Новозаветном содержании, приобретают в шараканах специфически армянское выражение. Достигнув своего расцвета в произведениях Нарсеса Шнорали, воспевавших свет и солнце, это мышление становится основой для эстетики и философии света в различных отраслях армянского средневекового искусства.

4. В основу армянской духовной музыки Саак Партев и Месроп Маштоц положили национально-традиционные мелодии, которые записывались хазами — армянскими средневековыми музыкальными знаками. Но поскольку в позднем средневековье (XVII-XVIII вв.), в крайне неблагоприятных политических условиях, ключ к прочтению хазов был утерян, и духовная музыка, передававшаяся из поколения в поколение в устном предании, стала записываться лишь в конце XIX в. при помощи новой армянской нотописки, то говорить о мелодиях шараканов можно с относительной точностью. Кроме того, мелодии раннесредневековых шараканов подвергались неоднократной редакции их создателей и исполнителей, и в музыкальном аспекте они несколько изменились и локализовались. Там не менее, при анализе мелодий шараканов мы основываемся на эчмиадзинских записях конца прошлого столетия, осуществленных Николаем Татчаном.

Богатство музыкального языка шараканов и своеобразие проявления монументально-декоративного стиля, непосредственно свя-

занного со смысловой-литературной основой и находившего равноценное музыкальное воплощение, свидетельствуют не только о глубоких и серьезных творческих исканиях в средневековой армянской профессиональной музыке, но и о совершенстве этого жанра, пронесшего через века окраски и нюансы различных эпох.

НЕКОТОРЫЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

(Опыт сравнительного анализа изображений музыкальных инструментов в памятниках материальной культуры)

1. Подъем интереса к художественному наследию прошлых эпох – характерная черта современного обществоведения. Об этом свидетельствует ряд крупных международных форумов, в частности, I и II самаркандские симпозиумы, посвященные традиционной музыке народов Среднего и Ближнего Востока, привлекавшие внимание широких кругов мировой общественности. Эти мероприятия помогают осознать значение преемственности как важнейшего фактора культурного прогресса, способствуют преодолению антинаучных, реакционных взглядов некоторых зарубежных идеологов.

2. В сложном лабиринте исторических напластований надежным компасом служит диалектико-материалистический метод: постижение истории как "единого закономерного во всей своей громадной разносторонности и противоречивости процесса" (Ленин). Очевидна необходимость комплексного подхода к процессам общественного развития, к искусству как к целостной системе.

3. Мировая художественная (в частности, музыкальная) культура – результат совместных усилий всего человечества. Разные его части, при всех своих расприх, в области культуры "всегда были в общении друг о другом и без этого общения обойтись не могли" (Конрад). Художественные явления далекого прошлого, весьма отдаленных в географическом отношении культур, иногда обнаруживают удивительное сходство. В одних случаях оно носит типологический характер, в других оно – результат влияния более развитых культур на менее развитые. Миграция художественных ценностей Востока в Европу (в период арабского халифата и позже) оказала огромное плодотворное влияние на искусство (музыку) средневековой Европы. Культурные контакты допетровской

Русь и Среднего Востока имели большое прогрессивное значение.

4. Археологические работы последних десятилетий раздвинули горизонты музыкально-исторической науки. Музыкальное востоковедение ныне становится важной отраслью знания. Раскопки на территории Советского Востока и сопредельных восточных стран дали ценнейший материал: изображения музыкантов и музыкальных инструментов в камне, глине, металле. Сопоставление приводит к выводу о выском для своего времени уровне музыкальной культуры, о поражающей широте контактов.

5. Одним из самых популярных инструментов Древнего Мира была арфа в двух главных разновидностях: дуговая и угловая. Угловая арфа существовала в различных вариантах. В эпоху античности в Средней Азии бытовала только угловая арфа, широко представленная в терракоте Афрасиаба (I в. до н.э. — III в. н.э.).

Близкую параллель ей дает арфа греческой вазы (V в. до н.э.). Возможно, что это результат влияния культуры эллинизма. Возможно и другое: греческая и согдийская арфы могли явиться результатом многовекового развития древней угловой арфы Междуречья (Месопотамия). Этот тип арфы оказалась самым живучим: пройдя через все средневековье, он послужил прототипом современной европейской арфы.

Поражает сходство терракотовых музыкантов, разделенное промежутком в два тысячелетия: бактрийской арфистки (Дальверзинтепе, Термез; I в. до н.э. — II в. н.э.) и арфистки из Месопотамии (2-е тыс. до н.э.). Вернее всего, это сходство — результат контактов Средней Азии с древними цивилизациями Передней Азии.

6. В странах Среднего Востока на заре нашей эры распространенным инструментом была короткая лютня. Она тоже существовала в нескольких разновидностях. В Согде, Бактрии, Маргиане бытовала четырехструнная лютня с большим корпусом и короткой шейкой. Среди множества изображений музыкантов на Афрасиабе найдено одно-уникальное: фигурка обнаженной музыкантки с лютней своеобразной формы (сравнительно узкий продолговатый корпус, две струны). Эта находка (IV—III вв. до н.э.) обнаруживает некоторую аналогию с терракотовой фигуркой лютнистки из Арташата (II в. до н.э. — II в. н.э.), хотя тип лютен не совпадает.

Схожие изображения лотнисток, встречающиеся в терракотах Месопотамии, датируются III-II тыс. до н.э.

7. Рассмотренные параллели могут служить подтверждением тезиса о том, что при всем своеобразии музыкальных культур разных народов им были присущи некоторые общие черты, заложенные в системе музыкального мышления человека, что и обусловило возможность тесного взаимообмена художественными ценностями.

О СИСТЕМЕ АРМЯНСКОЙ ХАЗОВОЙ НОТООПИСИ

1. Различаются три типа хазового письма, примененные а) в евангелии, б) в шаракноце, в) в гандзарянах и манрусумах. Наши наблюдения касаются системы хазового письма Шаракноца (Гимнария), точнее, включенных в него мелодических образцов силлабического типа.

2. В данной системе основная функция хазов, выступающих как чисто музыкальные знаки, — это функция соединения и разъединения мелодических оборотов, фраз (этих своеобразных музыкальных "слов" и "словосочетаний") для выявления музыкально-поэтической логики текста, для его осмысленного и правильного понимания и исполнения. В этом суть проблемы расшифровки хазов и ключ к ее решению.

3. Ритм (в широком смысле) определяет логику музыкального развития, его живое естественное дыхание, играет важнейшую роль в определении характера и смысла музыки. Хазы и служат в первую очередь обнаружению этой первоосновы музыкального текста шараканов — метро-ритма и тесно связанной с ним логики внутреннего членения этого текста (его сегментации). Расшифровка на этой основе музыкальных текстов шараканов позволяет обнаружить многообразие метро-ритмических структур шараканов, в том числе образцов с равномерно-пульсирующим метрическим рисунком. Абсолютное соответствие в подобных образцах характера хазового письма с метрической структурой музыкальных текстов шараканов, записанных в XIX веке Н.Таштяном, позволяет с большой долей достоверности приблизиться к пониманию сущности хазового письма и расшифровке основных хазовых знаков данной системы. Знаменательно также, что характер расшифрованных метро-ритмических структур музыкальных текстов шараканов оказывается близким к структурам армянских народных песен.

4. Метро-ритмическое и структурное членение музыкальных текстов шараканов, хотя и предполагает главным образом выделение акцентных и неакцентных звуков (в их тонко дифференцированном виде), этим далеко не ограничивается. Важную роль здесь играет и звуко-высотная сторона мелодии. Мелодика и ритмика всегда между собой тесно связаны. И основные простые хазы в известной степени эту связь показывают. В отличие от главных функ-

циональных значений данных хазов, всегда имеющих точный и определенный смысл (метро-ритмическое и структурное членение), значения, указывающие на интонационно-высотную сторону мелодики или же связанные с тем или иным возможным характером исполнения, артикуляции музыкального текста можно назвать сопутствующими. Сопутствующие значения хазов также играют важную роль, но они не имеют столь обязательной силы, какой обладают основные значения, и, являясь преимущественно факультативными, обнаруживают свое значение в тесной связи с контекстом.

О ДОАНТИЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИСТЕМЕ БЛИЖНЕВОСТОЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

Для изучения музыки древности культовая музыка по отношению к фольклору имеет большее преимущество, поскольку догматика древних религий законсервировала ее основы. Архетипы культовых монодий являются отражением фольклорных попевок, бытовавших ко времени формирования древних культов. Чем древнее религия, тем древнее ее культовая музыка и соответственно интереснее содержащийся в ней первичный слой, т. е. архетипы.

Особый интерес представляют не мировые религии, а племенные и национально-государственные, в которых вероисповедная связь совпадает с этнической связью. Таков куданизм, ставший отправной точкой для двух из трех ныне существующих мировых религий — христианства и ислама.

Культовая музыка куданизма представляет особый интерес:

1) отличается обособленностью и консерватизмом; 2) возникла у народа, который оформлялся в самой колыбели человеческой цивилизации, в ареале Передней Азии и северной Африки — в бассейне Средиземноморья, подарившего человечеству античную культуру; 3) одна из немногих, которая олицетворяет музыку, звучащую в этом ареале на заре истории человечества.

Анализ модуса Пятикнижия — наиболее древней части Библии, — оформившейся на рубеже II—I тысячелетия до н. э., приводит к следующим выводам:

1. Модус Пятикнижия представляет переходный этап в музыкальной системе от древнейших времен к античности.

2. Древнейшая музыкальная система на Ближнем Востоке базировалась на звукоряде с центральным тоном в середине.

3. Формирование доантичной музыкальной системы прошло несколько этапов. В ее эволюции особое значение имел интервал терции.

4. "Открытие" большой терции дало начало фригийскому ладу — первому диатоническому звукоряду.

5. Осознание большой терции связано с интонацией ув. секунды. Это можно отнести к "магической" эпохе в истории развития Ближневосточной цивилизации. Этим объясняется ее исключение на

первых порах из культовой музыки таких религий как иудаизм и христианство. Бытование интонации ув. секунды в светской музыке Ближнего Востока с древнейших времен подтверждается не только свидетельством древних, но и музыкальной практикой (в армянских "оравалах"-песнях, связанных с коллективным трудом землепашца-имеется значительный элемент языческой обрядовости).

6. Создание антемитонных, диатонических и гемисольных звукорядов в объеме гексакорда "с-а", с центральным тоном в середине ("б") - таковы достижения доантичной музыкальной системы Ближневосточной культуры.

7. Транспозиция - следующий этап в эволюции ладового мышления - является достижением уже античной эпохи и нашла отражение в теоретической системе греческой музыки, обобщившей достижения предыдущей эпохи и поднявшей искусство музыки на новую ступень, подготовившую расцвет западноевропейской композиторской культуры нового времени.

ПРЕДПОСЫЛКИ СТАНОВЛЕНИЯ РАННИХ ФОРМ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ В ПЕРВОБЫТНОМ ОБЩЕСТВЕ

В истории мировой культуры одной из наименее исследованных областей являются ранние формы музыкального творчества. В настоящее время уже достаточно очевидно, что специальный анализ становления ранних форм музыкальной культуры предполагает систематизацию и изучение под этим углом зрения соответствующих археологических данных, относящихся к истории первобытного общества, начиная с палеолитической эпохи. Один из возможных подходов к разработке данной проблематики предлагается в настоящем докладе.

Одной из основных категорий жизнедеятельности первобытного человечества является ритм. Лежащие в его основе упорядоченные чередования однородных элементов характерны и для ритуально-магических и для художественно-эстетических представлений (в том числе относящихся к первоначальному генезису музыкальной культуры). Общий ритм жизни делал совместные действия в коллективе едиными, облегчающими достижение общей цели с меньшей затратой сил, т.е. наиболее продуктивными и рациональными. Процесс труда с ритмичными движениями и звуками был легче, он вызывал больше положительных эмоций, что определило, по-видимому, довольно раннее развитие в первобытном обществе ритмичных трудовых песен, простейших музыкальных сопровождений разных видов деятельности, в том числе зачаточно-драматических действий.

Начиная с эпохи расцвета первобытного общества, особенно в поздние периоды верхнего палеолита, наглядными археологическими свидетельствами становления ранних форм музыкальной культуры являются простейшие музыкальные инструменты. Опыт изучения контекста их употребления позволяет предполагать использование первобытной звуковой ритмики как самостоятельно, так и в различных связях с пластикой движений и форм предметов, система которых в целом многозначно воплощала фундаментальные черты первобытной картины мира.

По мере развития музыкального искусства, оно, по-видимому, все более развернуто моделировало динамику космических процессов, будучи с этой точки зрения равноправным жанром в ряду уст-

но-поэтических, изобразительных (орнамент, скульптура, живопись), архитектурных, танцевально-драматических, природоведческих и технологических возможностей моделирования обновляющей картины мироздания в традициях первобытного творчества. При этом активная роль звучащих символов в космическом круговороте жизни и смерти могла проецироваться и на мироздание в целом и на отдельные его уровни и элементы, включая человека (см. А.Р. Дамирханян, Б.А. Фролов. Ритм и символ в первобытном искусстве. Историко-филологический журнал. Ереван, 1986, №3).

Звучащий символ, как одна из важнейших предпосылок дальнейшего развития первобытных традиций музыкальной культуры, фокусировал в себе выраженные в ритмических соотношениях важнейшие достижения человеческого духа. Обращаясь к еще более поздним примерам, имеющим отчетливую этнокультурную окраску, можно упомянуть космогонический гимн армянской традиции - "Рождение Ваагна", где картина становления мироздания с использованием архетипа обновления жизни сопровождается музыкальным аккомпанементом на своего рода звучащем символе - лютневом инструменте-пандире. В своей музыкальной интерпретации гимну сопутствует использование того же архетипа, представленного в конструктивной, морфологической и функциональной плоскостях этого музыкального инструмента.

Н. А. Джауари

АРХАИЧЕСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ В
КУРДСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ

Среди курдов-езидов, проживающих в Советской Армении, бытуют песни речитативного склада, представляющие определенный интерес для изучения генезиса музыки. Это крестьянские трудовые, детские песни, песни эпоса, семейного быта, песни-пляски, байты-поощиесе мифы, легенды, духовные песни-кавалы. Они составляют репертуар, в основном, крестьянок и строго консервативных духовных лиц. Это песни небольшого диапазона, нередко со свободной метрической основой, с повторами небольших музыкальных построений, основывающихся на многократных повторях равных по длительности звуков, находящихся на одинаковой высоте или на близком расстоянии. В песнях мелодия и ритм находятся как бы на втором плане, служат выразительному интонированию слов, организации движения. Словесные тексты песен - возгласы, состоящие из одного или двух коротких предложений, или имеющие определенное содержание. По стихосложению они разные.

Среди записанных песен речитативного склада 12 имеют ангемитонную основу. В них функциональность либо отсутствует, либо выражена слабо. Звукоряды песен делятся на две группы: без секундового соотношения звуков *d-fis, d-g, a-d-fis* и с секундовым соотношением *d-e, d-e-g, d-g-a, d-e-fis, d-e-fis-gis*. Промежуточным является звукоряд *d-e-g-a*, где секунды выступают на расстоянии в результате сочетания сфер *a'-g, e-a*.

Ангемитонные соотношения встречаются и в других складах курдской народной музыки с той разницей, что они основываются на функциональных закономерностях.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК, МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И МНОГОГОЛОСИЕ

1. Изучение проблем генезиса музыкальной КУЛЬТУРЫ неизбежно приводит нас к проблеме генезиса музыкального ЯЗЫКА, ибо хорошо известно, что интонирование, т. е. передача смыслового материала с помощью звуковысотных, метро-ритмических и тембральных соотношений играло громадную коммуникативную роль в первобытном обществе (если даже не искать истоки этого явления еще в животном мире). В то же время хорошо известный факт хронологического приоритета именно коллективных групповых форм самых архаичных пластов музыкального языка вынуждает нас более трезво подойти к одному из хорошо известных явлений группового интонирования — МНОГОГОЛОСИЮ, и если не принимать за аксиому господствующее мнение отаднальности феномена многоголосия, о ПРОИСХОЖДЕНИИ многоголосия от одноголосия, то проблема генезиса многоголосия поставит много интересных вопросов перед историками культуры.

2. Распределение очагов многоголосия на земном шаре, как известно, выглядят весьма загадочно. Это Европа (особенно Балканы, средиземноморье, северная, восточная и отчасти центральные части), а также Кавказ, фактически вся центральная и южная Африка, Полинезия, Меланезия, отчасти — Микронезия и Австралия. Картографические сравнения очагов многоголосия с языковыми группами, географическими среалами, хозяйственными типами, как известно, не дают объяснения причинам наличия многоголосия в той или иной области земного шара, у того или иного народа. Это красноречиво говорит о том, что музыковеды и историки культуры должны или смириться с мыслью о спонтанности проявления феномена многоголосия, или же искать истоки этой "загадочности" в других областях.

3. При довольно резких несовпадениях очагов многоголосия с языковыми группами обращает на себя внимание весьма впечатляющая доля совпадений очагов многоголосия с АНТРОПОЛОГИЧЕСКИМИ данными. Эти совпадения можно бегло просмотреть на микро- и макроуровнях: деление Грузии на восточные и западные части; включение тюркоязычных кабардинцев, балкарцев, чеченцев, ингушей, а также осетинцев (индоиранцев по языку) в древнекавказскую общ-

ность; особая близость Кавказа с Балканами; связь древнего населения средиземноморья с северной Европой, древними Балтами; параллели по антропологическим данным и по многоголосию древних европейцев с мордвой и даже с Полинезией! Общность центральной и южной Африки; связь Африки с Меланезией, а также с Микронезией и Австралией; более того — связь двух больших рас — европейцев (включая Полинезию) и негроидов (включая Меланезию, отчасти Микронезию и Австралию), которых объединяют большинство советских и зарубежных антропологов, как более близких по многим показателям генофонда больших рас, составляющих т.н. "западный ствол расообразования". Таким образом, многоголосные "параллели" с антропологией доходят фактически до антропогенеза.

4. Очень важно, что наряду с очевидными параллелями многоголосных очагов и расовых общностей (на которые указывал еще М.Шнейдер) необходимо учитывать и, видимо, НЕСТАДИАЛЬНУЮ природу многоголосного музыкального мышления. Как с фактических, так и философских точек зрения данный подход, по мнению автора, является оптимальным. Одноголосие и многоголосие следует рассмотреть как два разных типа музыкального мышления, и ставить вопрос о хронологическом, стадийном, или даже эстетическом приоритете одного из них совершенно не оправдано.

5. Сравнительное изучение очагов многоголосия наряду с данными антропологии сами по себе приводят к мысли о важности подобных смежных исследований в вопросах этногенеза. Если при этом еще учитывать и последние достижения нейроисследований, а также опыты, проведенные на плач новорожденных детей разных национальностей, как и примеры генетической устойчивости разных элементов музыкального языка и многое другое, то постепенно перед нами встает необходимость расширения круга наук, позволяющих нам взглянуть с новых точек зрения на столь глобальные проблемы, как генезис музыкальной КУЛЬТУРЫ и музыкального ЯЗЫКА.

ПРОБЛЕМА ГЕНЕЗИСА МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА (Интонация — мышление — культура)

Связь проблемы генезиса музыкального языка с проблемой сущности музыки.

Истоки музыки — в человеке, в его биосоциальности, в его активном взаимодействии с природой и себе подобными, в его целенаправленном труде и общении. Генезис музыки предполагает генезис *Notio musicus*, т.е. и музыкальную сапиентизацию, требующую и палеопсихологического осмысления. Отсюда актуальность исходной переклассификации проблемы: генетические аспекты изучения не музыки как особого феномена, а человека музыкально-го, человека музицирующего, человека интонирующего. Будучи исходным и магистральным, этот принцип единственно способен обезопасить науку от "игры в бисер" как в области логических манипуляций со звуками, так и в области компаративистских манипуляций с различными культурными артефактами или их "признаками". Необходимость последовательного проведения этого "музыкально-антропологического" подхода к проблеме генезиса музыки, ибо музыка не существует сама по себе. Музыкально-антропологический подход как основа для желанной интеграции междисциплинарных усилий в обозначенной области.

Необходимость строго различать рассмотрение этой проблемы в логическом пространстве (а), в историко-типологическом пространстве специально определенных социально-культурных этапов становления человечества (б) и в рамках конкретных этнокультурных традиций (в). Соответственно уместно различать генезис музыкальной культуры "вообще" (а), определенной типа (б), конкретного этноса (в); то же в области музыкального языка: "вообще" (а), определенной системы интонирования (б), определенного этнического звукоидеала (в). Изучение генезиса культуры и языка взаимосвязано исторически и логически.

Неисторичность тезиса о музыкальном "праязыке". Правдоподобность гипотезы о "праязыковом состоянии", о сосуществовании неких равноправных начал. Принципиальные трудности их выявления и "опознания".

Фундаментальность постулата об особой материи музыки: $\forall \forall$

составляют не акустические звуки, а интонации, т.е. специфично музыкально-осмысленное общение людей. "Интонация была первым в истории человечества принципом речи" (Б.Л.Яворский). "Языковость" музыки в ее исторической данности и полифункциональности.

Исключительная роль тембра, артикуляции и моторно-двигательного начала в генезисе музыкального языка в связи с первобытной нарасчлененностью человеческой практики и в свете последовательно человекоцентристского подхода к проблеме.

Значение музыкального инструментария (начиная с человеческого тела как музыкального инструмента) в генезисе собственно музыкального (свободного от слова) музыкального мышления.

Тип интонирования как своеобразный инструмент фиксации музыки устной традиции, выработанный самой традицией.

Поиск генезиса музыки в совокупности ситуаций, функций (целей) и средств звукового общения, не ограничивающегося словом или обходящегося без слова. Рассмотрение генезиса музыкального языка в единстве: возможности музыкального (вокального) речеобразования (антропологические предпосылки), возникновения потребности в речи особого рода (производственно-социально-психологические предпосылки), нахождения "матери" речи (первоначально без орудийности, в собственном теле) и осознания форм и эффективности музыкальной речи, т.е. ее социально полезного результата.

Принципиальная невозможность ограничивать генезис музыкального языка звуковисотностью — учитывая "важнейшую роль, которую в ранние периоды развития первобытного общества играли формирующиеся представления о ритме" (История первобытного общества. М., 1986, с.502).

Схематизация истории становления музыкального языка по принципу от "хаоса" к "космосу". Спорность имманентной предопределенности тональной эволюции (эстетический европоцентризм).

Отлика возможности отдельных элементов "музыки" вне и до системы "интонационных комплексов, определенным образом осмысливаемых данной социальной средой" (З.В.Эвальд), — в связи с проблемой генезиса "элементов" и/или "комплексов".

Диалектическое единство "социального" и "музыкального" как основа основ интонации, интонирования и музыкальной культуры —

в целом и на всех ее уровнях. Это единство (при непременно гибком и широком понимании "социального" и его стимулирующей роли) предполагает также систему "переходов" от "социального" к "музыкальному" – от форм музицирования к формам музыки – через интонацию, через тип интонирования и, позднее, жанр, через тип культуры (При этом "переход" нигде не снимает "единства", совпадения).

Проблема поиска семантического ключа к палеоинтонированию. Музыка как опережающее отражение действительности. Аргументация гипотезы о разноаспектном полигенезисе музыки.

Из афористичной увязки тезисов: культура – это традиция, традиция – это память, а память – это язык, не следует механически, что культура – это язык. Абсолютно необходимо еще одно звено – мышление, которое "первоначально непосредственно вплетено в материальную деятельность и в материальное общение людей" (К.Маркс) и которое исторически становится феноменом культуры. Эти деятельность и общение включают интонационную активность

homo musicus и тем самым постепенно закрепляют действенные формы интонирования, оценка которых именно как "полезного результата" (П.К.Анохин) требует развития соответствующего восприятия. Восприятие же в свою очередь невозможно вне мышления, – во всяком случае, у них частично общий языковой код (полная адекватность исключена). Круг замыкается. Культура и мышление через общение (сначала обусловленное формами труда, а позже и формами культуры) манифестируется в интонации. Именно в интонационности заключена разносторонняя ценность музыки. Это отличает: 1) музыку от немусыки, 2) музыку разных культур друг от друга.

Типы музыкального интонирования первобытности. Ранние формы интонационной активности (сигнальность, звукоподражания, суггестивные заклинания, игры-пантомимы, диалогика и др.). Изначальность "сосуществования" тонов и шумов в интонировании. Историчность всех фольклорных феноменов ("песни", "наигрыша" и др.). Дописанное и дожанровое в устной традиции. Социальная обусловленность интонационного "прогресса" и интонационных "кризисов". Малогенез и возникновение мелосферы как атрибута музыкальной культуры. Структура мелосферы в разные исторические эпохи.

Критика современных зарубежных этномузыкалогических концепций о связи музыкального звука с культурой и интонационный подход Б.В. Асафьева. Недопустимость разрыва системной цепочки "культура - мышление - интонация".

НЕЙРОСЕМИОТИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ЗАРОЖДЕНИЮ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ

Правдоподобной представляется гипотеза, согласно которой на протяжении значительной части истории *Homo sapiens* при отсутствии тех искусственных средств передачи информации во времени, которые появляются после изобретения письменности, эта передача в основном осуществляется посредством запоминания и повторения сочетаний слов устного языка в составе поэтических произведений, которые исполнялись под музыку. Единство поэтической и музыкальной формы, предполагающей участие в запоминании правого полушария, и позднее используется как мнемотехнический прием, в частности, в Индии, где письменность появляется поздно. Выделенность особых зон с преимущественно музыкальными функциями в "реликтовом" правом полушарии может быть соотнесена с древней социальной значимостью музыки и пения как важнейшего способа хранения и передачи информации.

Особый и весьма сложный вопрос представляет исследование того, как складываются письменные формы фиксации музыкального текста. Открытия последних лет позволили выявить, что аккадская система клинописной музыкальной нотации уже во второй половине II-го тысячелетия до н.э. была усвоена хурритами (при этом некоторые аккадские термины использовались в составе хурритской нотной записи подобно тому, как в новейшее время итальянские музыкальные термины получили широкое хождение в Европе). Однако письменная система нотных обозначений, в принципе сходная с современной, характерна во II-м тысячелетии до н.э. лишь для области Древнего Востока, непосредственно испытавшей влияние Месопотамии. В Египте же и в гораздо более позднее время (как и в династический период) использовались рисуночные знаки, передававшие жестовые ручные обозначения нот. Если месопотамско-хурритская традиция может быть сравнима с позднейшими европейскими системами письменных обозначений мелодии (причисляемых, как показывают приведенные выше факты, к правому полушарию), то египетская система "пения посредством рук" (выражение, встречаемое в тексте гимна Няла) близка к аналогичным системам на Востоке, имеющим некоторые ответвления и в сред-

невековой европейской (в частности, испанской) традиции, а также в византийской. В позднейшей европейской традиции к сходным истокам можно возвести, с одной стороны, пантомимические виды искусства (позднейший балет) и, с другой стороны, систему жестов дирижера (характерен в этом отношении египетский оборот со значением 'управлять' музыкальными инструментами, относящийся к жестам, изображающим мелодию). Как и система письменной музыкальной нотации, система жестовых обозначений мелодии типа египетской соотносима прежде всего с правым полушарием.

Из фактов, описанных в последнее время исследователями музыки "первобытных" народов, для нейросемиотического анализа особый интерес представляет наличие собственных песен-мелодий, служащих знаками (различительными системами) данного члена общества. Совпадение данных, относящихся к подобным песням (функционально сходным с вагнеровскими лейтмотивами) у индейцев джунглей Боливии, саами, коряков, кетов и других народов Севера позволяет предположить достаточно широкое распространение этого явления (во всяком случае, в европейско-американском ареале) уже в глубокой древности. У кетов, чьи собственные (шаманские) песни автору еще довелось слушать во время экспедиции 1962 г., собственная песня (биндэб иль) характеризовала каждого человека (позднее каждого шамана). Песня состояла из семи частей, что объяснялось ритуальной ролью числа 7 у кетов, в частности наличием у человека (как и у медведя, в магическом смысле отождествлявшегося с человеком) семи "душ", из которых шесть могли быть общими с другими живыми существами, а седьмая — специфична для человека (или медведя). Связь душ и песен делала возможной и обмен душами и песнями между шаманами.

Для более широких эволюционных сопоставлений существенным кажется наличие явлений, типологически сходных с собственными песнями, у некоторых видов птиц, обладающих развитой звуковой сигнализацией. По-видимому, при наличии этой последней создается возможность обозначения индивида посредством присущего ему "лейтмотива", что типологически древнее всех языковых способов наименования индивида. У человека правополушарный характер такого рода обозначений позволяет предположить их рудиментарный характер. Возможно, что они типологически сходны с теми

способами музыкального обозначения каждого из членов индивида, которые могли быть основными в период, когда и запоминание, и передача информации в обществе осуществлялась преимущественно музыкально-вокальными средствами.

Для многих архаических обществ, для которых (как в ряде африканских) характерно было явное преобладание звуковых (в том числе вокальных и музыкальных) средств передачи информации над зрительными, отмечается в качестве постоянно повторяющегося явления отражение в музыкальных знаковых системах двоичного символического противопоставления, характеризующего и социальную организацию, и ритуалы, и мифологию племени. К приводившимся ранее в этой связи данным об африканских и азиатских музыкальных традициях можно было бы добавить и аналогичные материалы из традиций Океании. Так, у залива Хьюон в каждом мужском клубе есть две гуделки. Одна из них, издающая низкую ноту, считается мужчиной, другая, издающая более высокую ноту, — женщиной. Поскольку само противопоставление восприятия высокой и низкой ноты может быть соотнесено с функциональной асимметрией мозга, в определенных социальных и культурных контекстах в музыке могут использоваться для символизации двоичных (эмоциональных или мифологических) оппозиций парные оппозиции, коренящиеся в структуре центральной нервной системы. Поэтому нейросемиотическое исследование музыки в подобных случаях оказывается неотделимым от культурно-исторического.

О МАГИЧЕСКИХ ФУНКЦИЯХ КОЛОКОЛЬЧИКОВ И БУБЕНЦОВ

В древнейших народных верованиях армян колокольчикам и бубенцам отводилась роль магических оберегов. В основе этой функции лежит поверье о магической силе звука и металла. По представлениям народа шум, звуки, издаваемые бытовыми предметами, оружием, музыкальными и всевозможными иными инструментами, а также голоса людей и животных имели апотропеический характер.

Шумовые, самозвучные (так же, как ударные) музыкальные инструменты выполняли различные магические функции:

1. Отгоняли злые силы - вшапов, каджков, дэвов во время народных и церковных праздников и обрядов, при солнечном и лунном затмении. Целый класс специальных церковных самозвучных инструментов широко использует систему бубенцов и колокольчиков - ср. церковные колокола.

2. Отгоняли злых духов болезней.

3. Оберегали от дурного глаза и различных злых духов в повседневной жизни. Женщины и дети пришивали к одежде стилизованные бубенчики, надевали на руки и ноги браслеты с бубенцами. На рога и шею животных привешивали вместе с другими оберегами колокольчики и бубенцы.

4. Колокольчики и бубенцы служили амулетами, предназначенными для обеспечения плодородия и применялись, в частности, когда празднично разукрашенных баранов пускали в стадо овец, во время новогодних, свадебных обрядов, весеннего ритуала первой борозды и т.п.

5. Колокольчики и бубенцы были связаны также с идеей возрождения. В Армении во II-I тыс. до н.э. среди бубенцов различной формы большое место занимали птицеобразные бубенцы. Как свидетельствует археологический материал, они использовались в погребальном обряде, во всяком случае бубенцы, преимущественно птицеобразные, и колокольчики клали в могилу вместе с усопшим - ср. изображение птиц среди символов небесных светил на керамике и наскальных рисунках того же и более ранних периодов, ср. также птиц как символов верха, неба, жизни, их связь с громом, культами солнца, луны и плодородия в материальной культуре и фольклоре Армении. Примечательно, что изображения птиц в декоративно-прикладном искусстве с древнейших времени и до начала

ХХ в. нередко служили специальными магическими оберегами.

Сверхъестественная сила, приписываемая колокольчикам и бубенцам, объясняется в том, что по народным представлениям металлы имели небесное происхождение, а звон бубенцов ассоциировался с голосом неба — громом.

Как основные формы, так и различные функции колокольчиков и бубенцов в неизменном виде сохранились с древнейших времен до наших дней.

Рассматриваемые самозвучные музыкальные инструменты настолько характерны для народного музыкального творчества, что в классической музыке они выступают именно в тех случаях, когда композитор хочет передать дух народного праздника.

ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ БЕЗ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫХ ОРУДИЙ
(К вопросу о генезисе инструментальной музыки)

Предварительные посылки реферата: 1) ограничение структурной стороной синкретического инструментализма; 2) признание в качестве звуковых орудий лишь тех объектов, с помощью которых направленно добиваются получения звуковых образов и оперирования ими.

Концепции автономного генезиса инструментализма А. Шеффнера наряду с затерявшейся без продолжения гипотезой А. Неустроева (1892 г.) одинокими острожками выглядят в океане ископаентристских теорий происхождения музыки.

Сегодняшний этап развития науки, новые данные антропологии, психологии, искусствоведения выдвигают необходимость при постановке вопросов о происхождении инструментальной музыки изучения и учета по крайней мере двух феноменов. Первый из них — звукотворчество по образу и подобию физической и биологической музыки (окружающего человека звучания явлений природы и животного мира) с использованием соответствующих орудий (почерпнутых у природы, либо специально изготовленных). Второй — корпоромузыка или аутоинструментальная музыка — вневокальные формы звукоизвлечения с помощью телодвижений без орудия.

Прямые структурные аналогии между явлениями физической, биологической музыки и их инструментарием с формами как древнейшего, так и более позднего инструментализма как об одном из важнейших путей его становления свидетельствуют о постоянном освоении и применении человеком названных явлений. Мало исследованные, но повсеместно функционировавшие корпоромузыкальные звуковыявления и их "инструментарий", представленный всеми основными классами и группами по Систематике Хорнбостеля-Закса, — второй источник, а их развитие, продолжение, усовершенствование с помощью возможности корпоромузыкальных звуковых орудий — второй путь формирования собственно инструментальной музыки и ее инструментария.

Два рода — 1) приспособления для направленного использования физической и биологической музыки; 2) инструменты-проек-

ции человеческих органов, — представляют собой и первые функционально и структурно синкретические звуковые орудия.

Развитие в процессе труда системы стабильно используемых звукопроявлений физической и биологической музыки, а также самым человеком воспроизводимых аффективных сигналов привело к становлению тесно связанных с трудом элементов древнейшей аутоинструментальной и собственно инструментальной музыки еще в палеолитическую эпоху. Последнее произошло, как показывают данные науки, задолго до становления речи и пения со словами. Значительно раньше, чем в пении вообще, стабилизировались в инструментальной музыке интервалы и тоновые связи, элементы тембро-динамической периодичности, которые "в большой мере послужили... развитию самого пения" (К. Штумпф). Эволюция и структурная дифференциация собственно инструментальной музыки и музыкальных инструментов тесно связаны с расчленением, расслоением функционального синкретизма как инструментальных звукопроявлений, так и самих орудий звукоизвлечения.

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ АРХЕОЛОГИИ В СВЕТЕ
ГЕНЕЗИСА МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

(Проблемы генезиса и эволюции древней
музыкальной культуры)

1. Изучение древних музыкальных инструментов или изображений их на памятниках материальной культуры – цель так называемой музыкальной археологии, которая призвана в какой-то мере создавать базу истории музыкальной культуры. Музыкальная археология – актуальное направление истории материальной культуры, особая дисциплина, в которой воедино соединились два различных подхода двух наук – археологии и музыковедения.

2. Основные этапы истории изучения. Место археологии в обобщающих музыковедческих трудах конца XIX – начала XX вв. В.А.Чечотта, Браудо Е.М., Финдейзена Н.И., Грубера Р.И., Курта Закса. Первые открытия памятников музыкальной археологии Средней Азии и этапы становления этой науки с 30-х по 80-е годы: публикации открытых памятников, первые интерпретации музыкальных схитов (М.Е.Массона, С.П.Толстова, К.В.Тревер), специальные статьи и монографии (И.Б.Бентович, Т.С.Визго, В.А.Мешкерю, Р.Садокова). Значение публикаций зарубежных ученых В.Бахмана, Б.Лявергрена, А.Пиккена, М.Руттена, Х.Турнбула, Л.Хутта и специального выпуска американского журнала "Археология мира" в становлении и развитии музыкальной археологии Центральной Азии.

3. Актуальность музыкальной археологии Средней Азии – новой отрасли знаний в связи с подготовкой одного из томов многосерийного лейпцигского издания "Музыкальная история в изображениях", предпринятой в ГДР. Характеристика вышедших томов, посвященных Египту, Мексике, Индии, Месопотамии, Древней Греции. Цели, задачи, содержание тома "Музыкальная культура древней и средневековой Средней Азии", подготовленного к изданию силами двух организаций (Института искусствоведения им. Хамзы и Института археологии АН СССР), под руководством главного редактора Лейпцигского издательства Вернера Бахмана.

4. Географические и хронологические границы музыкальной археологии Средней Азии, положенные в основу структуры тома и организации собранного материала.

5. Характеристика хронологических этапов и основных регионов музыкальной археологии Средней Азии:

I). Древнейшие памятники музыкальной культуры — ошкеты наскальных изображений эпохи мезолита, бронзы, железа, а также древнейшие музыкальные инструменты на территории Средней Азии и близких в историко-культурном отношении соседних регионов: Алтая, Южной Сибири. Наскальные росписи эпохи мезолита: Зараутсай, Грот Шахты, Ак-Чункур (сцены с замаскированными охотниками, круговой танец). Танцевально-музыкальные сцены в петроглифах Киргизии и Казахстана эпохи бронзы, железа (Тамгалы, Саймалы-Таш, Чулак), аналогичные шаманские сцены в петроглифах Южной Сибири. Древнейшие музыкальные инструменты V в. до н.э. Пазырыка (арфы, барабаны).

II). Музыкальная культура в эпоху государственных образований и раннего феодализма с IV в. до н.э. по VIII в. н.э. основных среднеазиатских регионов — Парфияны, Маргианы (входящих в Восточную Парфию), Хорезма, Бактрии — Тахаристана, Согда.

Основные памятники музыкальной археологии Восточной Парфии. Сцены ритонов Ниси и Алкинского блюда — дионисийские праздники в стиле восточного эллинизма (основные музыкальные инструменты). Маргианские статуэтки лютнистов и местные традиции. Гандхарские влияния на музыкальную культуру Мерва.

Хорезм — самобытный регион глубинной территории Средней Азии, отражающий в коропластике развитие своеобразной музыкальной культуры с середины IV в. до н.э. по IV в. н.э. Устойчивость традиций в изображении угловой арфы (памятники музыкальной археологии Кой-Крылган-кала и Топрак-кала), изображения кифаредов, многочисленных лютнистов (лютни длинные, короткие и гитарообразные). Барабан-песочница в росписи Топрак-кала. Преобладание изображений музыкантов, связанных с иранским язычеством маздеистского толка. Светский характер музыкальных сцен в монументальном дворцовом искусстве.

Бактрия-Тохаристан — особый регион, испытывавший влияние, с одной стороны, эллинистического Востока, с другой — буддийской культуры, которые под воздействием местных традиций коренным образом видоизменились и приобрели неповторимые местные бактрийские черты. В Бактрии существовали разнообразные музы-

гальные инструменты: хордофоны (кифари, лютни - короткие и гитарообразные), аэрофоны (авлос, флейта Пана), идиофоны (металлические камвалы), мемброфоны (барабаны). Эллинистические персонажи (оатиры, эроты, небесные музыканты, услаждающие Будду, синкретический образ лютниста, выполненный в традициях индо-эллинистической пластики), бактрийские лютнистки и арфистки местного облика. Редкие памятники музыкальной археологии средневекового Тохаристана (Балалык-тепе, Аджина-тепе, Кафыр-кала).

Согд - наиболее долго живущий центр музыкальной культуры, существующий приблизительно с I в. до н.э. по VIII в. н.э. В настоящий момент разработана следующая историческая периодизация согдийской музыкальной культуры:

а) Ранний архаический этап, отражающий связь с переднеазиатской культурой в редких образцах, видимо, относящихся к первым векам до н.э.

б) Кушанский этап, представленный многочисленными штампованными статуэтками лютнистов, арфистов, флейтистов, датированными первыми веками н.э.

в) Средневековый этап, отражающий изменение согдийского "оркестра", зафиксированное в памятниках малых и больших форм искусства: в стенных росписях, в лепных статуэтках, терракотовых плитках, на рельефах оссуариев. Эти памятники, относящиеся к V-VIII вв. н.э., свидетельствуют о появлении дуговой арфы, вместо угловой, типичной для предыдущей эпохи, а также двусторонних барабанов и танцевальных оркестров.

Проникновение музыкальной культуры Согда в Тач и Семиречье (изображения музыкантов в Кенке и танцовщиц в Ахангеране и на статуэтке из могильника в Кара-Булак).

Ш). Средняя Азия и Восточный Туркестан. Общие черты музыкальной культуры. Характеристика хотанских терракот (музыкантов) и их связь с согдийской музыкальной культурой.

IV). Продолжение местных традиций музыкального наследия после арабского завоевания Средней Азии (VIII-XI вв. н.э.).

6. Содержание тома определило в какой-то мере контуры решения сложных проблем периодизации, исторической интерпретации процессов эволюции музыкальной культуры древней и средневековой Средней Азии и ее связей с соседствующими странами - Ираном, Индией и Восточным Туркестаном.

ФУНКЦИИ МУЗЫКИ В АРХАИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ (НА ПРИМЕРЕ СИБИРСКОГО ШАМАНИЗМА)

У народов Сибири с музыкой – пением и игрой на музыкальных инструментах – связан обширный круг представлений и верований, которые не только сами по себе чрезвычайно интересны, но позволяют также лучше понять, чем музицирование являлось для самих носителей традиции, и таким образом определить функции музыки внутри культуры.

Наиболее отчетливо эти представления проявляются в шаманской практике, где пение и игра на бубне были главными средствами, при помощи которых достигался терапевтический эффект камлания. Сюда же тесно примыкают обрядово-мифологические представления, согласно которым павцы и музыканты (не шаманы) могли выступать в качестве лекарей (таковы, например, хантыйские арехта-ку или долганские чрняхыт). Пение в сопровождении бубна использовалось и для самолечения у якутов, народов Амура, палеоазиатов и т.д.

Как показал анализ, терапевтическая функция музицирования во всех этих случаях своего обрядового институализирования тесно сопряжена с верой в ее магическое воздействие на духов, считавшихся причиной недуга. В этом отношении представления о музыканте-лекаре или пении-лечения могут быть поставлены в один ряд с обычаями, в которых музыка использовалась для достижения удачи на охоте: у алтайцев, например, было принято включать в состав охотничьей артели кайчи или шорчи для того, чтобы они своим искусством порадовали духов – хозяев зверей, а они в ответ на эту услугу обеспечили бы охотников богатой добычей. Показательна в этой связи и по преимуществу песенная форма исполнения обрядовых формул и молитв, обращенных к духам различных рангов, в самых разнообразных видах ритуалов.

За всем разнообразием этих обрядово-мифологических представлений можно попытаться вычленить инвариантную для них модель: музыка оказывается здесь средством установления коммуникации между профанным миром людей и сакральным миром духов, слова своего рода метафорой речи или замаскированной речью в ситуациях, где прямое общение необходимо, но чревато опасностями. Именно коммуникативная и тесно связанная с ней знаковая функции

музыки обуславливают и целый ряд особенностей бытования различных собственно фольклорных жанров в архаических традициях. Сигнальная функция охотничьих манковых инструментов, использующихся для приманивания диких животных и птиц, или пастушеских возгласов и звукоподражаний, призванных управлять поведением стада, не нуждается в комментариях. Менее очевидна знаковая роль зафиксированных у чукчей, коряков, кетов и нганасан жанра так называемых личных песен. Однако ряд запретов и предписаний, связанных с ними, демонстрирует ее достаточно отчетливо. Так, еще относительно недавно имела место смена напевов личных песен при переходе от детского возраста к совершеннолетию и старости, т.е. личная мелодия выполняла роль знака гражданского состояния и родовой принадлежности человека, являясь как бы его "паспортом" или "лейтмотивом".

Такие же лейтмотивы могли маркировать родовую или семейную принадлежность (у манси, например, во время медвежьего праздника исполнялись особые песни и наигрыши, обозначающие местность или род, к которым принадлежали участники).

С личным напевом как звуковым портретом, маской или даже ипостасью связан ряд запретов: у нганасан человек, запевший чужую мелодию, мог ожидать наказания от ее владельца. Показательна и довольно жесткая регламентация различного рода звукоподражаний, пения и игры на музыкальных инструментах, связанная, как представляется, именно с тем, что все они могут вызвать "отклик" того, чей голос имитируют.

Песня как знак личности, служа средством ее репрезентации, ипостазирруется и может, в свою очередь, действовать как самостоятельный персонаж (таковы специальные "песенные духи" у нанайцев, нивхов, якутов, долган или особый персонаж повествовательного фольклора — "слово=песня" у энцев, ненцев и нганасан). Музыкальные инструменты (не только самозвучащие) тоже, как правило, наделяются персоналогическими характеристиками.

Использование мелодии в качестве знака личности или группы находит свое развитие и в крупномасштабных эпических жанрах, поскольку практически во всех сибирских эпических традициях прямая речь персонажей обычно поется на определенный лейтмотив. Во время исполнения эпоса певец-сказитель вступает в коммуникацию не только со слушателями, но и с духами (у бурят, напри-

мер, считается, что они незримо присутствуют при сказывании улигеров) и даже с персонажами, о которых он повествует и голоса которых воспроизводит. Таков, по-видимому, один из источников поверий и легенд о "призывании певца", который, как и шаман, оказывается медиатором между людьми и мифологическими персонажами.

Итак, в устных культурах, построенных на межличностном типе коммуникации, в основу иерархии функций музыки следует, вероятно, поставить знаковую и коммуникативную, над которыми накладываются обрядово-мифологическая, магическая, терапевтическая и эстетическая (последняя обеспечивается этическим кодексом слушателей, который, впрочем, тоже регулируется диалогической реакцией певца на интенции и экспектации персонажей эпоса).

К ПРОБЛЕМЕ ПРОИСХОЖДЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЗВУКОВЫСОТНОСТИ

1. Общеизвестно, что музыка специфически характеризуется тем, что своим материалом она имеет звуки фиксированной высоты и фиксированные звуковысотные отношения. Положение это настолько привычно, что почти никогда не проблематизируется: изучаются различные звуковысотные системы, их синхронические структуры и диахронические сдвиги, но не ставится вопрос об интонационном смысле и содержании звуковысотности как таковой.

Один из аспектов, в которых музыкальная звуковысотность вызывает интерес и внимание исследователей – это вопрос о происхождении музыки. Очевидно, что музыкальное интонирование отличается от речевого именно определенностью так или иначе упорядоченных звуковысотных отношений, и происхождение музыки трактуется в этом аспекте как возникновение этой определенности, как генетический скачок, который требует объяснения.

Не следует, однако, отрывать происхождение от дальнейшего развития: музыкальное интонирование – живая ветвь на древе человеческого интонирования вообще, и при всей специфичности оно и в момент возникновения и на протяжении всего дальнейшего развития питалось и продолжает питаться живыми соками этого древа.

Таким образом, вопрос о происхождении фиксированной звуковысотности неотделим от вопроса о ее роли и значении в уже возникшей и развивающейся музыке. Понять роль звуковысотности в музыке – это значит связать ее с содержанием и практикой интонирования, выявить те условия и механизмы, которые в процессе развития интонирования привели к формированию особого, специфического искусства музыки. Важно, что это не одноразовые факторы, как "бог из машины", чудесным образом породившие музыкальное искусство; это тенденции, закономерным образом появившиеся в интонационной практике при формировании музыкального искусства и составившие в дальнейшем движущие силы его развития, тенденции, которые могут быть обнаружены и ныне.

2. Разнообразие гипотез по поводу формирования музыкальной звуковысотности, равно как и разнообразие тенденций в развитии этого центрального фактора музыкальной выразительности, заставляют предположить наличие нескольких линий, совместное действие

которых оказалось снятым (в философском смысле термина) в стабильном музыкальном тоне и звуковысотном отношении тонов.

Если определять музыкальное, шире — интонационное мышление как интонационно-осмысленное порождение (синтезирование) иерархических интонационных комплексов, то можно сказать, что музыкальная звуковысотность появляется как существенное завоевание интонационного мышления на определенной стадии его развития; это есть в высшей степени плодотворное соединение в едином интонационном комплексе различных интонационно-значимых проявлений.

3. Одну из сторон этого комплекса можно условно назвать "линейно-экспрессивной". В ее формировании отметим, не претендуя на полноту, несколько предпосылок. Во-первых, аппарат голообразования человека естественно разделяется на две сферы: ротовая полость управляет в основном тембровыми и артикуляционными характеристиками, голосовые же связки — прежде всего звуковысотность, причем независимо от тембро-артикуляционного потока. При этом голосовые связки более непосредственно зависят от эмоционального состояния интонирующего.

Далее, само изменение звуковысотности требует определенных усилий голосового аппарата и ощущается как коррелят определенной энергетики (асафьевская "вокальвесомость"). На этом основываются различные "голосовые игры" (см. Э.Е.Алексеев. Раннефольклорное интонирование. М., 1968).

Наконец, звуковысотность может служить тем аспектом, в отношении которого осуществляется подражание, имитация чужой интонации, своего рода "актерство" (так, в известной сказке волк "перековал себе горло", чтобы быть похожим на козу).

4. Другая сторона, определяющая собственно-музыкальную специфику звуковысотности, появляется в связи с особой специально-практической задачей согласования интонирования (ср. гипотезу С.С.Скребкова, работы К.Штумпфа, М.Г.Харлапа). Акустически согласование интонирования опирается на явление резонанса, чем и определяется конституирующее для музыкальной звуковысотности значение натурального звукоряда. Это создает, в частности, уникальное свойство звуковысотной шкалы, отличающее

ее от многих других одномерных перцептивных шкал: она обладает собственной, присущей ей по самой ее природе, мерой; октава, квинта и пр. — не условности измерения, а вытекающие из самой природы музыкальной звуковысотности единицы.

Эту сторону музыкальной звуковысотности естественно называть "гармонической".

5. "Линейно-экспрессивная" сторона при этом не исчезает; ни та, ни другая стороны сами по себе не могут создать музыкальной звуковысотности, которая возникает лишь при их соединении в единый интонационный комплекс, в котором линейная экспрессивность обретает меру, а абстрактные отношения натурального звукоряда — ладовое значение (по-разному формируемое в процессе развития музыкального мышления).

Кардинально важным является здесь то, что согласование интонирования достигается здесь, как и должно быть в подлинно интонационном мышлении, — интонационным путем: согласованность, слитность воспринимается так же интонационно-непосредственно, как и линейная экспрессивность: как определенным образом воздействующее качество коллективного интонирования. При этом согласуемые интонации не теряют своей выразительности, в частности — линейно-экспрессивной. Согласование надотраивает над этой первичной выразительностью новый уровень иерархии: это в буквальном, этимологическом смысле — "со-гласование", выразительная совместность выразительных голосов.

6. Таким образом, уже в своем изначальном формировании музыкальная звуковысотность оказывается узлом, в котором переплетаются взаимодействующие силы индивидуализирующейся выразительности (линейная экспрессивность) и согласующей гармонии (использование резонансных свойств натурального звукоряда), — силы, детерминирующие в определенном аспекте все дальнейшее развитие музыкального искусства.

Диалектика действия этих сил в области звуковысотности постоянно так или иначе фиксировалась в истории музыковедения: в дискуссии Рамо и Руссо, в полемике Курта против Римана; в более техническом и узко-акустическом смысле она нашла свое выражение в представлении о "двух компонентах музыкальной высоты".

Тот факт, что музыкальная звуковисотность может одновременно выразить различные типы интонационного содержания, свертывать на себе описанную выше иерархию (а в последующем развитии и множество других) и делает ее основой музыкального искусства.

7. Многоаспектность, синтезируемая музыкальным мышлением в сложное, диалектически-противоречивое единство, обеспечивает еще одну важную особенность музыкальной звуковисотности — ее историческое развитие. Подчеркнем, что речь идет не о развитии звуковисотных систем, а о развитии самой звуковисотности как таковой. Нетривиальность этого положения можно увидеть, сравнив музыкальную звуковисотность, например, со звуковым материалом словесной речи: свойства последнего меняются от языка к языку и от культуры к культуре, но вряд ли можно приписать ему развитие в точном смысле слова. Музыкальная же звуковисотность обладает — по мнению большинства исследователей — собственным развитием (ср., напр., А.Н.Леонтьев. Проблемы развития психики).

ОБ ИНДОВЕРОПАЙСКИХ ИСТОКАХ ОБРАЗА
СВЯТОГО КАРАПЕТА - ПОКРОВИТЕЛЯ МУЗЫКАНТОВ

В основном индоевропейском мифе имя соперника бога грома - кодировалось корнем **uel-*. Разные значения корней **uel-* и близко звучащего *Huel* ("потусторонний мир", "вид", "терзать", "шерсть - волос" и др.) разными ассоциациями связывались с именем персонажа основного мифа. В некоторых индоевропейских языках, как след древних представлений о поэте как о посреднике между этим и загробным миром, сохранились слова, связанные с песней, поэзией, происходящие от корня **uel-* (персонаж **uel-* является покровителем поэзии). Ср. др.-ирл. *file* "поэт", др.-рус. "Велесовъ вьнукъ" - эпитет элического поэта и певца Баяна и др. К этой группе слов следует отнести и арм. *getawon* "песня" и *getatal* "петь трелью" (последнее слово у Павстоса Бузанда употребляется в связи с похоронным плачем). Армянское слово *getew* - "девственница", наряду с другим возможным объяснением [ср. вероятную этимологическую связь имени Бвз с арамейским словом "змея", мифологическую связь девственницы с драконом и т.д. /Л.Абрамян, 1984, 1986/], можно рассмотреть параллельно с русскими /диалект/ - "пятый волос" - "замужняя женщина", "не пятый волос" - "незамужняя женщина", "не девственница" [ср. кульминацию голошенья во время изменения прически невесты, апеллятив "волос" и тевоним "Волос" < **uel-* /А.К.Байбурин, 1979/]. От корня **uel-* "вид" происходит арм. *get* "красота". Таким образом, в армянском языке корнем **uel-* кодируется не только значение одной из форм искусства - песни, музыки, но и понятие красоты, как эстетического чувства в изобразительном /также гончарном, ювелирном и др./ искусстве, а также во всей культурной деятельности человека.

В мифах разных народов герой после встречи с чудовищем становится лысым, приобретает способности шамана /певца/ или художника /в армянских сказках часто натягивает на голову шкуру и начинает работать учеником ювелира/.

Корень **uel-* сохранился в армянской мифологии, ср. имена мифологических персонажей - *Anget, Torh^o Anget (say), Englay,*

Araç getecik /последний, кроме осмысления как "прекрасный", может быть рассмотрен в связи с эпитетом типологически близкого бога Диониса - *Zaxpeús* "растерзанный", ср. **xel-* "терзать" /, ср. также наибольшую конвентацию топонимов от корня *get* в Гегамских горах, где были обнаружены именные вышпаны /драконы/, заимствование прототипа этого слова картвельскими языками в значении "змея" /**zweel-* / и т.д.

В армянской христианской традиции наиболее ярко выраженным грозным персонажем и любимым героем является св.Карапет /Иоанн Креститель/. Центр его культа - монастырь в Тарона, где в эпоху язычества был храм громовержца (в реконструкции) Вахагна, назывался также *glaka* /Глакским/. Учитывая частые факты перехода имени, атрибутов и предикатов мифологического персонажа на его соперника, а также весьма часто встречающиеся в разных традициях названия близлежащих географических объектов именами персонажей основного мифа, не приходится сомневаться в том, что *glak* происходит от **xel-*. Примечательно, что св.Карапет - покровитель искусств, одаривающий людей способностями к музыке, поэзии, приносящий удачу в спортивных состязаниях. К нему обращали свои молитвы народные певцы - музыканты, участники театрализованных представлений - канатоходцы, акробаты и борцы. Эти представления у монастыря св.Карапета происходили во время праздника Вардавар /соответствует славянским купальским праздникам, ср. Купала-Иоанн Креститель/. Кстати, функция одаривающего талантами св.Карапета могла исходить и усиливаться также возможным осмыслением /независимо от научной этимологии/ его имени от *kat-* "сила", "умение" и *pet-* "владыка"; "главный" /оба корня - иранские/. Гора *Kakke*, на которой находится монастырь св.Карапета, называлась также *Mjo sam* "Мужский волос". Согласно легенде здесь обосновались братья из Индии - Гисане и Деметр /первое имя осмысливается в связи с *gēs* - "волос", ср. волос как атрибут персонажей основного мифа и отмеченность волос Вахагна и св.Карапета, а второе - греческого происхождения/. После их смерти здесь жили три их сына. Эта и параллельная русская легенда об основании Киева уже были рассмотрены в связи с основным мифом /В.В.Иванов, В.Н.Топоров, 1976/. В языческую эпоху здесь же находились храмы громовержца

Вахагна, его возлюбленной Астхик и богини матери Анант. Соотнесённость двух мифологических триад к этой местности делает возможным их сопоставления с соответствующими римскими триадами /Юпитер, Квирина, Марс и Юпитер, Диона, Минерва, последняя триада имелась и у этрусков/, которые можно рассматривать в связи с группировкой богов у индоевропейских народов по трем основным функциям - жреческой, военной и хозяйственной /по Ж. Дюмезилу/ с первой из которых были соотнесены поэзия и музыка.

СВЯТОЙ КАРАПЕТ -- ПРАСОБРАЗ ЯЗЫЧЕСКОГО БОЖЕСТВА
ПОКРОВИТЕЛЯ ИСКУССТВ

Образ святого Карапета до сих пор в народе воспринимается как образ покровителя искусств, ниспослателя творческого дара и вдохновения. Он покровительствует акробатам, канатоходцам, музыкантам. Считалось, что кто хочет получить музыкальный дар, должен совершить паломничество в главный культовый центр - в монастырь святого Карапета около г.Муш, совершить обряд жертвоприношения и просить о ниспослании благодати и учености. Надо также в этом монастыре на ночь оставить свои ненастроенные музыкальные инструменты-тамбур (кифару), колокол, сантур и сирингу и дудук и прочие свои ненастроенные музыкальные инструменты", а наутро их взять и тогда на них мастерски можно играть. Таких людей начинают называть мастерами-поэтами и говорят, что этот дар ниспослал святой и его обитель (данные путешественника ХУП в.). Все очевидно также рассказывали, что вплоть до геноцида армян 1915 г. на Вардавар, языческий праздник воды - и начало осенней вспашки, во дворе монастыря св. Карапета устраивались ярмарки, выступления канатных плясунов, ряженых, состязания певцов-сказителей и музыкантов, кулачные бои, конные скачки, бои животных и т.п. Эти представления можно сравнить со знаменитыми пифийскими играми в честь Аполлона, где имели место состязания кифаредов, флейтистов, гимнастов, конников и т.п.

По преданию св.Карапет имел 7 имен-прозвищ, основное из которых - "карапет" - означает, предводитель, предтеча". Фактически за этим именем кроется и некое тайное имя. Мы же насчитали 9 имен, добавив постоянные его эпитеты "султан" и "мушский". Естественно, что турецкое последнее "султан" - замена армянского "тэр" - "владыка, господин". Эпитет же "мшо" ("мушский") связан с названием города Муш, согласно народной этимологии.

Если принять, что основа "муш" - индоевропейская, то может иметь место чередование конечной согласной. Полагая, что "муш" (Մուշ) = "мук" (Մուկ), продолжим этот ряд по Гр.Ачаряну: и.-в.

mūs-кп, , санскр. *mūṣ*, *mūsa*, *ми́шка* , цыганск. *ми́шк* ,
 перс. *ми́ш* , греч. *μύς* , лат. *mūs* , ст. слав. *mys* , польск. *mys*
zka , русск. мышь. Всем и.-в. языкам присуще и второе значе-
 ние слова "мышь" как греч. *μῦς* , лат. *musculus* , русск. мыш-
 ца, мышка, мопонка. В балтийских и кельтских языках название
 мыши было табуировано и его заменяли словами "черная, серая";
 армяне часто употребляли "проклятая". По Г. Джаукяну *mys* > *ми-*
кп - мышь, прото и.-в. *mūs* , греч. *μύς* , лат. *mūs* ...
 далее *mys* > **ми-* (кп) > *мкап* - мышца (ср. арм. *микп*
 мышь)... По В.Н.Топорову, фракийское (фригийское) название мы-
 ши - *mūs* .

Можно предположительно утверждать, что название города Мух
 дано по имени "мышь", что часто имело место в топонимике наро-
 дов (ср. г. Змий, Дракон, Орел). В то же время арм. *т́шак оут́* -
 "обработка земли, культура" можно трактовать как деятельность
 мыши-землеройки, а также творчество мыщ, благодаря которым из-
 влекаются звуки из музыкальных инструментов и творчество мыщ-
 тестикул, умножающих плодородие. По В.Н.Топорову мыши иденти-
 чны музам. Тогда становится понятным, почему у св.Карапета долж-
 но было быть 9 имен, а монастырь св.Карапета был центром хра-
 мового объединения Иннакнеан (9 источников), видимо, как центр
 служения Девяти Музам и Карапету - предводителю мусических ис-
 кусств, Творцу, который сотворил гармонию мирового порядка.

КАРКАЧА— АРМЯНСКИЙ РИТУАЛЬНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ

Вплоть до начала XXв. в армянских церквях на Вербное воскресенье во время богослужения в определенный момент в церкви, либо у входа, дети начинали плясать и трещать в трещотки. В тот же день они организовывали обходные процессии, исполняя специальную песню под трескотню трещотки и погремушки. Дети также свистели, свернув в трубочку кору ивы.

Трещотки были двух видов и соответственно назывались Каркача и Тчер. К тчер и погремушке привязывали также бубенчики. Использование этих ритмо-шумовых инструментов в иные праздничные дни не зафиксировано.

В нашем распоряжении имеется более 20 вариантов текста обходной песни. Мелодия их не зафиксирована, точнее не сохранилась. Хотя тексты дошли в разрушенном состоянии, однако проступает некое клише и ряд строк носят характер формулы. В ряде текстов соблюдается куммуляция. Можно полагать, что обходные песни, которые условно называем "Каркача", — это песни-речитативы, темп и ритм которых связан с характером процессии. В начале текст выкрикивался как призыв, а потом постепенно переходил в речитатив и мелодию. Текст начинается со звукоподражательных междометий, основанных на ассонансе согласных, которые повторялись во всех строках. Отсутствие рефрена указывает, что не было деления на солиста и хор. Текст завершался формулой, содержащей просьбу-договор о вознаграждении, клише благопожелания и формулу проклятия в случае отказа от подарка. Просили обычно пару красных яиц от черной курицы и отварную пшеницу. Проклятие было направлено на курицу, яйцо которой должно было застрять в гузке, а также на мужчину с угрозой бессилия. Благопожелание же было адресовано невестке семьи, либо девушке на выданье.

Анализ обряда и текста песен указывает на архаичную структуру действия, в котором поступает ритуал весеннего пробуждения, призыв перелетных птиц и земледельческая обрядность, связанная с культом ярма со священным узлом. Ритуальный свист, трескотня, узел, связывающий злые силы — все это служило магическим прие-

мом оберега пашни и залогом плодородия. Добавим, что мистерии в честь матери-богини плодородия Геи справлялись под "шум трещоток, звон кимвалов, гром тимпанов, крики одобрения и ликования и топот ног" (Страбон, X,3,5).

АРМЯНСКАЯ МУЗЫКА
(Вопросы генезиса)

Значительные достижения советской индоевропеистики последних десятилетий, и, в частности, выход в свет двухтомника Т.Гамкрелидзе и В.Иванова "Индоевропейский язык и индоевропейцы (Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и пракультуры) ставят в новом свете ряд ключевых вопросов как всеобщей истории и истории культуры индоевропейских народов, так и вопросов арменоведения и, в частности, армянской фольклористики и исторического музыкознания.

Реконструкция праиндоевропейского языкового состояния дает возможность, во-первых, восстановить важнейшие разделы праиндоевропейской лексики, существенные фрагменты индоевропейской протокультуры и культурно-исторические взаимосвязи с кругом древнейших языков, таких, как прасемитский, шумерский и др., и, во-вторых, выводить из праиндоевропейского исторические индоевропейские языки.

Ответвление протоармянского языка падает, примерно, на последнюю четверть IV тысячелетия до н.э.

Все это должно стимулировать разработку вопросов этногенеза армян и определения того багажа, который унаследовали протоармяне от индоевропейской общности в области материальной и духовной культуры. Прояснение отдельных сторон быта, труда, верований, мифологии и ритуалов названной общности является многообещающим в плане решения некоторых важнейших задач современной арменистики.

Ныне, более чем когда-либо, уверенно можем констатировать, что в плане генезиса армянской музыки (народной, профессиональной), речь может идти лишь о формировании народно-национально-армянского качественного своеобразия пения (и игры на инструментах), обусловленного тесными специфическими взаимоотношениями музыкальных и речевых ритмо-интонаций.

Как это вытекает из новых данных, еще в рамках развития общиндоевропейской протокультуры были пройдены этапы доладовых, глиссандирующих напевов, искусства диких танцев и архаично-экспрессивных звуковых реализаций под непосредственным впечатлением самых различных движений, выразительной жестикуляции,

живой мимики и многокрасочных криков, возгласов и восклицаний.

Даже первые армянские племена, носители ответственного в последней четверти IV тысячелетия до н.э. протоармянского языка, должны были иметь богатые представления как о народно-масовых жанрах и формах музыки, в частности, о бытовых, трудовых (охотничьих, скотоводческих, земледельческих) и обрядовых песнях, так и о народно-профессиональном музыкальном искусстве, связанном с военными походами, таинственными ритуалами и мистическими культовыми отправлениями.

В книге Гамкрелидзе и Иванова в целях восстановления фрагментов индоевропейской мифологии используются также данные отца армянской научной историографии Мовсеса Хоренаци, о знаменательном оне Аждахака (правителя мидян) и о дошедшем до его дней архаическом гимническом песнопении о рождении бога грозы в молнии древних армян — Вахагна. Это значит, что сегодня правомерно ставить вопрос о мифотворческих традициях древнейших армянских племен, о начале процессов преобразования ими общиндоевропейских мифических представлений.

Особо следует коснуться вопросов музыкального инструментария. Прежде всего отметим, что в свете новых данных необходимо заметно интенсифицировать проведение археологических раскопок по всей территории прародины индоевропейцев. Но и имеющихся фактов по инструментоведению достаточно, чтобы поднять вопрос о пересмотре "Истории музыкальных инструментов" Курта Закса. Все говорит о том, что прародина индоевропейцев рано или поздно должна быть признана одним из древнейших центров первоначального появления и бытования целого ряда музыкальных инструментов, впоследствии усовершенствованных различными индоевропейскими племенами, после миграции в исторические места их обитания.

Определенную совокупность музыкальных инструментов унаследовали и протоармяне и развили их дальше. Не надо еще установить. Но ясно одно. К моменту ответвления протоармянского языка от общиндоевропейского, а следовательно и зарождения армянских племен, то есть в IV тысячелетии до н.э., по данным Закса, вообще говоря, уже бытовали не только различные ударные инструменты, в том числе односторонний барабан, но и свирель с язычком, флейты, поперечная и продольная со звуковыми отверстиями, а также пютра, арфа и лира.

В свете сказанного необходимо заново рассмотреть имеющиеся данные по инструментарию древней Армении.

Впрочем, в этом же нуждаются также факты по древнеармянским ритуалам, традициям врачевания болезней с помощью музыки, данные по древнеармянским музыкально-эстетическим воззрениям, наконец, данные археологии, этнографии, лингвистики, наскальных изображений, иллюстрированных средневековых рукописей и т.д.

Было бы большим достижением армянской фольклористики и исторического музыкознания, если бы сумели составить хотя бы некое весьма суммарное представление о состоянии народно-массовой и народно-профессиональной музыки протоармян или древнейших армянских племен.

Далее, к более высокому уровню могли быть отнесены некоторые данные, связанные со временем создания племенных союзов: Армени, на севере Месопотамии (в III тысячелетии до н.э.), упоминаемый в надписях Нарамсуена — царя Аккада (с 2236 г. до н.э.) и Хайаса-Аззи, в середине II тысячелетия до н.э., упоминаемый в хеттских надписях.

Позднее, очевидно, мы имеем дело с образованием армянской народности, а после падения Ванского царства (именуемого Урарту) — и с формированием армянского народа, с чем и нужно согласовать также все наши этномузыкологические и музыкально-исторические исследования.

ПЕРВООБЫТНАЯ РИТМИКА И НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД
СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

1. Звуковой фон человеческой жизнедеятельности в древнекаменном веке. Естественные и искусственные компоненты.

2. Первые музыкальные инструменты. Различия деятельностных и ритмических предпосылок их появления и применения в первобытном обществе. Их историко-культурный контекст.

3. Начала фиксации ритмов и образов в первобытной графике. Проблема взаимосвязи изобразительных-визуальных и звуковых средств в первобытном художественном творчестве.

4. Возможности выявления инвариантных и варьирующих (этнокультурных) признаков в искусстве палеолита. Содержательные и формальные моменты этих признаков.

5. Начальный период становления музыки как "стенографии чувств" и синкретизм духовной культуры первобытного человечества.

6. Возможности и перспективы использования данных археологических и этнографических исследований в дальнейшей разработке проблем первоначального генезиса музыкальной культуры.

ТРИ СТАДИИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

1. Понятие "музыкальная культура" связывает две основные части, на которые явственно делится музыковедение, так же как и науки о других искусствах и литературе, — теоретическую (систематическую) и историческую, синхронный и диахронный подходы, рассмотрение в "поперечном" и "продольном" разрезах. Эти подходы дополняют друг друга и оба необходимы, но в различные эпохи один из них преобладает.

2. Литературоведение и искусствоведение зарождаются в виде нормативной теории, системы правил, регулирующих создание художественных произведений, но по мере того, как нормативная точка зрения уступает место изучению существующих произведений, история постепенно получает преобладание над теорией. В университетском образовании XIX в. литературоведение существует под названием "История литературы". Теория литературы (или "теория словесности") влечит при этом довольно жалкое существование, выступая иногда под именем "введение в литературоведение".

3. Возрождение теории литературы в XX в. связано с такими направлениями, как формализм и позднее структурализм. История литературы при этом рассматривается как скачкообразная смена систем. Однако теоретическое рассмотрение любой литературной системы всегда наталкивается на ее незамкнутость, на то, что она представляет собой одну из стадий или эпох исторического процесса, не ограниченную от предшествующих и последующих стадий. В литературоведении (как и вообще в гуманитарных науках) системный метод должен быть подчинен историческому, систематическая или структурная поэтика возможна лишь как момент исторической поэтики.

4. В музыковедении, в отличие от литературоведения, теория всегда преобладала над историей и, начиная с Пифагора, она опиралась на точные науки, на математику, на акустику, в XIX в. — на физиологию и психологию. Историческая ориентация науки XIX в., породившая историческую поэтику, теорию музыки затронула мало. Ее предметом остается музыкальная система Нового времени (примерно с 1600 года). Знакомство с другими музыкальными системами, принадлежащими другим культурам, возникновение

"истории музыкальной культуры" (в отличие от "прагматической" истории музыки) ставит на очередь построение исторической теории музыки не только аналогичной исторической поэтике, но и смыкающейся с ней, так как на ранних стадиях музыка и поэзия неразрывно слиты.

5. Если историческая поэтика не ограничивается рассмотрением отдельных элементов (эпитетов, психологического параллелизма, сюжетов, жанров и т.д.) в "продольном" разрезе, а стремится показать "поперечные" связи, объединяющие эти элементы в определенные системы, характеризующие эпохи или стадии, то обращение к музыке оказывается необходимым для изучения народной поэзии и таких литератур, ориентированных на слушателя, а не на читателя, как античная, как средневековая поэзия на народных языках, традиционные литературы Востока. Такая устная литература возникает непосредственно из фольклора раньше письменности или параллельно с ней.

6. В истории литературы таким образом отчетливо выступают три стадии: фольклор, устная литература и книжная. Две первых стадии относятся равным образом к истории литературы и музыки.

7. Основной признак, отличающий каждую стадию от других, — преобладающая форма художественной коммуникации, отношения адресанта к адресату, что непосредственно связано с определенными стадиями общественного развития. На первой стадии, свойственной первобытно-общинному строю, адресант и адресат совпадают, народная песня обращена к самой себе и к соучастникам в игре или обряде. На второй стадии возникает личное и профессиональное творчество, обращенное к слушателю. Для этой стадии характерна стабилизация словесного текста, опирающаяся на музыкальные формулы. С расширением общественных связей ориентация на слушателей вытесняет ориентацию на читателей; поэзия освобождается от музыкальной формы, тем самым освобождая музыку от обязанности быть формой для поэзии.

8. Вопрос о происхождении музыкальной культуры может быть поставлен в связь с каждой из этих эпох, так как музыка может рассматриваться как древнейшее искусство, возникающее вместе с речью, но как самостоятельное искусство, выделившееся из первоначального синкретизма она возникает лишь после отделения ее, от поэзии (XVI—XVII вв.).

СТРУКТУРА МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА КАК ИСТОЧНИК МИФОЛОГИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ

Тема сообщения – семиотический анализ "лесенки" – "ксилофона", ритуального предмета, часто изображаемого на апулийских вазях IY в. до н.э. Варианты названий соответствуют разным трактовкам функций и семантики этого предмета, в частности по оппозиции связанный/не связанный с музыкой. В первом случае предполагается музыкальный инструмент особого рода, сопоставляемый в частности с так наз. апулийским систром (ритуальной /тоновой/ погремушкой) или с музыкальной игрушкой, изобретенной "тарентским мудрецом" Архитом. Во втором случае изображение трактуется как своего рода модель "небесной лестницы" – медиатора, соединяющего нижний и верхний миры и отмеченного во многих традициях.

Более пристальный анализ вазовых изображений, дистрибуции "лесенки" позволяет связывать этот предмет, как бы его ни трактовать, с кругом сюжетов, связанных с Дионисом – будь это мистическая лестница, сложным образом соотносимая с растерзанным и воскресающим Дионисом-Загреем, или музыкальный инструмент, отсылающий к "дионисийской" музыке (ср. Дионис Бромис, как, впрочем и звучащие игрушки, которыми титаны увлекают мальчика-Диониса). Дальнейшее исследование позволяет ввести в рассмотрение и иные сюжеты, в частности, связанные с Адонисом.

Мифологическая реконструкция позволяет объединить обе, казалось бы, противоположные трактовки, положив в основу идеи медиации между нижним и верхним миром. Переход от недискретного звучания к музыке в "звуковом" коде модели мира может символизировать переход от хаотической диогармонии нижнего мира к космической гармонии верхнего мира. В этом случае музыкальные ступени, реализованные в виде ступеней лесенки-ксилофона, как бы переводят звук в изображение. Синестезия подкрепляется отраженными в соответствующих сюжетах описаниями ритуала перехода из одного мира в другой. Апулийский "ксилофон" таким образом не перестает быть моделью лестницы-медиатора, но прибавляет к этому универсальному значению транспонировку в новый, "звуковой" код.

ЛЮТНЕВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ АРМЕНИИ В АСПЕКТЕ
ГЕНЕТИЧЕСКОГО РАССМОТРЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ

1. Памятники материальной культуры Армении, данные археологии, свидетельства ученых-историков донесли до нас ценнейший материал, аргументирующий наличие самостоятельной музыкальной культуры и, в частности, инструментария, восходящих в своих истоках к древнейшим пластам цивилизации.

2. Виды музыкального инструментария Армении и раскрытие процесса его развития на примере лютневых.

3. Лютневая проблема – дискутируемая тема мировой инструментоведческой науки. Зарубежные исследователи К.Закс, В.Бахман, Х.Хякман, В.Штаудер, Р.Кемпбелл, С.Анвар Рашид, С.Элтермайер и др. – о лютневой проблеме. Различие и сходство концепций.

4. Обращение к разработке проблемы в Армении, по памятникам духовной культуры, отразившим присутствие лютни на всех этапах истории народа.

5. Эволюция, усложнение и обогащение видов и форм, технических и выразительных средств при сохранении основных типовых признаков. Дальнейшее разрастание видов и терминологическая трансформация лютни.

6. Внедрение нового способа звукоизвлечения – смычкового – итог и закономерный результат развития.
От результата – к истокам.

7. Лютня в древнеармянских мифах, легендах, эпосе, письменных свидетельствах Хоренаца, Бюзандаца, Анахта, Нарекаца.

8. Сопоставление средневекового лютневого инструмента с древнейшей символикой Армянского нагорья, его мифотворчеством. Проецирование инструмента на значительно более ранний уровень развития, в условиях которых определялась его мифопоэтическая суть и особая культово-ритуальная значимость.

9. Исторический процесс формирования лютен от "чувствительной трости" (*flexible stick*) к первоначальной разновидности – длинной лютне" (лютне с длинной шейкой).

10. Пандир – древнейший лютневый в Армении. Первая попытка его расшифровки, классификации по основным типовым признакам и введение его в инструментоведческий обиход.

II. Ориентация генезиса лютневых на культово-космогоничес-

кую символику Армянского нагорья и его окраинных пределов (Северное Междуречье) – новый аспект рассмотрения проблемы.

12. Наличие истокных корней в ареале Армянского нагорья убедительно подтверждается не только разнообразием и щедростью насыщения лотневыми всех исторических пластов, но и устойчивым сохранением ее древнейших форм до наших дней.

СПОСОБЫ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ВОЗРАСТА
НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Определение времени создания и активной перичной жизни народных песен имеет важное научное и художественно-практическое значение. Решение задач хронологизации явлений народного музыкального искусства позволяло бы предоставить ценные данные для исторической науки, раскрыв законы художественного мышления в определенных исторические эпохи. В свою очередь, это значительно помогло бы образному восприятию народной музыки.

В то же время датировка конкретных песен и отличительных музыкально-стилевых приемов (во взаимодействии со стихотворными) сопряжена со значительными трудностями. Во-первых, нотная фиксация напевов, например, русских песен началась главным образом с конца XVIII столетия, причем ранние источники несовершенны и требуют критического подхода. Таким образом, мы не имеем достоверных данных о народном музыкальном творчестве средневековья и древности. Кроме того, в процессе исполнения песни варьируются, видоизменяются, приобретая все новые версии и варианты "мутации", порой весьма значительные: при сравнении далеких, контрастных вариантов напевов одной и той же по словам песни, весьма сложной и спорной становится проблема определения их архетипа, а тем более — нахождения прототипа.

Тем не менее, даже при исполнении песен одним сельским певцом, либо фольклорным коллективом мы отчетливо различаем на слух не только их жанровые отличия, но и несходство историко-возрастных стилиевых признаков: в одних примерах ощущаются следы глубокой древности, в других — явно поздние черты. Это побуждает искать возможные пути определения времени рождения тех или иных песен и выяснения механизма их генезиса.

В фольклористике используются разнообразные способы хронологизации примеров народной песенности. Каждый из них страдает существенными недостатками, однако в комплексе они в определенной мере помогают составить представление хотя бы о некоторых музыкально-поэтических нормах того или иного периода истории народа.

Первый, наиболее широко применяемый, но наименее надежный способ — анализ поэтического содержания песенного текста. Если в песне излагаются памятные события прошлого или в ней описываются явления жизни и быта, характерные для определенной эпохи, она предположительно датируется соответствующим периодом. Однако мы хорошо знаем, что нередко к более ранним словам приравливается более поздний напев и наоборот. К тому же известны случаи, когда о давних событиях складывались новые песни и получали широкое распространение, становясь народными. В известной мере корректировке предполагаемых данных позволяет сделать анализ структуры и стилистики песенного стиха, но ведь для этого мы должны иметь ясное представление о правилах народного стихосложения в ту или иную эпоху. А как выяснить эти правила?

Некоторые наиболее общие черты народных обычаев, связанные с пением, музицированием и типичные для определенной исторической поры, обрисовывают ранние письменные и литературные источники. У русских это летописи, постановления церковных соборов, запрещающие языческие обряды, произведения древней и средневековой литературы, некоторые деловые бумаги далекого прошлого. Начиная с XVIII столетия появляются специальные этнографические, фольклористические, фактологические и научные источники.

Интересны старые изобразительные материалы, отражающие формы бытования народной музыки в давние времена: изображения народных музыкантов на фресках и иконах, в рисунках заглавных букв на древних рукописных книгах, лубочные картины (простонародные картинки), посвященные песням и хороводам. Не следует игнорировать и полотна художников-бытописцев, а с конца прошлого — начала нынешнего столетия — фото- и кинодокументы.

Разумеется, важные данные о музыкальной культуре прошлого предоставляют археологические раскопки, особенно касающиеся народного инструментария.

Метод онто-филогенетических параллелей, неоднократно подвергавшийся критике, все же с предельной осторожностью и оговорками, по-видимому, тоже может применяться, если учитывать влияние на формирование детских музыкальных способностей факторов культурного окружения и воспитания.

Широко используется в фольклористике историко-географичес-

кий метод в двух диаметрально противоположных по масштабу подходах: на уровне сравнения ограниченного этнографического региона со всей национальной территорией и путем сопоставления различных целостных национальных культур со стремлением выявить их родство и различия.

Фольклористы-музыковеды прибегают к историко-генетическим определениям стилевых черт ряда сходных по форме и характеру песен по аналогии с примерами, исторический возраст которых предположительно установлен.

Обнадеживающие перспективы открывает способ сравнения вариантов напева одной песни (если напев в ней прочно закреплен за словом), когда на основании различных косвенных данных удалось определить время ее создания или хотя бы первичной жизни в народном искусстве. Таким путем можно установить наиболее постоянные структурные параметры и тем самым предположительно выявить стилевые нормы соответствующей эпохи. Подобная методика может применяться лишь музыкальной фольклористикой, являясь ее самостоятельным, специальным научным орудием. Широкое и обоснованное применение такой методики позволит фольклористам-музыковедам внести свой вклад в общее дело различных наук, призванных изучать историю народов.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Стр.

АБРАМЯН Л.А., ПИКИЧЯН Р.В. Генезис музыкального инструмента в ритуально-мифологическом контексте	3
АКОЦЯН Л.О. Музыка и мифотворчество в XX веке	6
АЛЕКСЕЕВ Э.Б. Об одном конституциональном свойстве бесписьменных культур (К методологии исследования памятников устного творчества)	8
АРЕВШАТЯН А.С. Отражение древнейших культов в средневековом армянском музыкально-служебном сборнике "Маштоц"	10
БАРСЕГЯН Э.А. Сакральные функции инструментального музицирования в ранних культах Армянского Нагорья	12
БЕБИКОВ С.Н., СОЛДАТЕНКО Л.В. Музыкальный комплекс эпохи палеолита из Мезино	14
БЛИНОВА И. Физиологические предпосылки происхождения музыкального языка	17
ВАРДУМЯН А.Д., ВАРДУМЯН Г.Д. К вопросу музыкально-литературного анализа шараканов	19
ВЫЗГО Т.С., МАЛКБЕКОВА А.А. Некоторые музыкально-исторические параллели (опыт сравнительного анализа изображений музыкальных инструментов в памятниках музыкальной культуры)	22
ГЕОДАКЯН Г.Ш. О системе армянской хазовой нотописми	25
ГРИГОРЯН А.Р. О доантичной музыкальной системе ближневосточной культуры	27

ДЕМИРХАНИЯ А.Р., ФРОЛОВ Б.А.

Предпосылки становления ранних форм музыкальной культуры в первобытном обществе 29

ДЛАУАРИ Н.А.

Арханчешское музыкальное мышление в курдских народных песнях 31

КОРДАНИЯ И.И.

Музыкальный язык, музыкальная культура и многоголосие . . . 32

ЗЕМЦОВСКИЙ И.И.

Проблема генезиса музыкального языка (интонация - мышление - культура) 34

ИВАНОВ Вяч.Во.

Нейросемiotический подход к зарождению музыкальной традиции 38

ИСРАВИАН А.Р.

О магических функциях колокольчиков и бубенцов 41

МАЩКЕВСКИЙ И.В.

Инструментализм без специализированных орудий (к вопросу о генезисе инструментальной музыки) 43

МЕШКЕРИС В.А.

Вопросы музыкальной археологии в свете генезиса музыкальной культуры (проблемы генезиса и эволюции древней музыкальной культуры) 45

НОВИК В.С.

Функции музыки в арханчешской культуре (на примере сибирского шаманизма) 48

ПАПУН И.П.

К проблеме происхождения музыкальной звуковисочности . . . 51

ПЕТРОСЯН А.В.

Об индоевропейских истоках образа святого Карапета - покровителя музыкантов 55

ПЕТРОСЯН Э.Х.

Святой Карапет - праобраз языческого божества покровителя искусств 58

ПЕТРОСЯН Э.Х.	
Каргача – армянский ритуальный музыкальный инструмент	60
ТАГМИЗЯН Н.К.	
Армянская музыка (вопросы генезиса)	62
ФРОЛОВ Б.А.	
Первобытная ритмика и начальный период становления музыкальной культуры	65
ХАРИАП М.Г.	
Три стадии развития музыкальной культуры	66
ЦИВЬЯН Т.В.	
Структура музыкального инструмента как источник мифологической реконструкции	68
ЦИЦИКЯН А.М.	
Именные инструменты Армении в аспекте генетического рассмотрения проблемы	69
ЩУРОВ В.М.	
Способы определения исторического возраста народных песен	71
Содержание	74

ВФ 07419

Заказ 2631

Тираж 200

Полиграфкомбинат,

Ереван-9,

Теряла 91

