

C. ЕЛЕМАНОВА

МУЗЫКА В ИСТОРИИ КУЛЬТУРЫ

Пожалуй, говорить о месте музыки в истории культуры в целом – не только смело, но и невыполнимо. Мир музыки настолько обширен, сложен и не сводим к какому-то одному виду и характеру музыкального творчества, что его никак нельзя охватить рамками академического музыказнания, которое в основном занимается европейской письменной композиторской музыкой последних трех-четырех веков. Академическое музыказнание оформилось, прежде всего, не только как история европейской музыки, но и аналитический инструмент для *нотных* текстов.

Место же этого профессионального музыкального искусства в современной культуре фактически и уже довольно давно перестало быть центральным, хотя в структуре социально престижных видов профессиональной деятельности по инерции продолжает занимать свою «нишу». С другой стороны, подавляющая часть населения мира слушает совсем другую музыку. Люди отдают предпочтение уже известным, древним традициям или музыкально-творческим видам, продолжающим эти традиции, а также «голосуют» за новую, может быть, не очень сложную, но всем понятную музыку.

В современной музыкальной культуре появились новые востребованные музыкальные профессии (звукорежиссер, звукооператор, менеджер, продюсер, аранжировщик и др.). Заработки популярных эстрадных музыкантов выросли до уровня, несравнимого с заработками других творческих профессий. Надо признать, что в сегодняшнем «звучашем» пространстве культуры преобладает доля прикладной музыки – музыка оформляет рекламу, развлекает, служит фоном для быта и вообще – жизни. Таким образом, музыка как вид творчества не только сохранила то, что она накопила в течение тысячелетий, но и во многом изменилась, «разветвилась», «проросла» новыми направлениями и функциями.

Все эти виды музыки – древней народной, придворной, современной прикладной или эстрадной, – должны были стать предметом новой

музыкальной науки, такой же разветвленной и сложной как современная музыкальная культура. Но для создания такой интегрирующей дисциплины необходима не только разработка соответствующих тому или иному виду музыки методов и подходов, но и понимание музыки как чего-то универсального и вечного. Надо уметь увидеть то общее, что объединяет все виды музыки и понять, что происходит с этим древним и новым искусством, куда ведет его эволюция, а самое главное – в чем смысл этих модификаций.

Часть задач по изучению различных видов музыки берет на себя этномузковедение или музыкальная фольклористика (другое, западное название – этномузикология). Оно занимается изучением истории и теории устной народной музыки разных народов. По своему определению, этномузковедение связано с другими гуманистическими дисциплинами (история, филология, этнография), так как музыка в народной культуре зачастую неотрывна от обряда и быта, еще не выделилась как самостоятельная сфера. Поэтому наиболее распространенный метод изучения народной музыки – комплексный, то есть учитывающий разные стороны и аспекты культуры, связи музыки с другими аспектами духовного выражения, а главное – смыслы культуры. Принципиальное отличие этномузковедения от академического музыказнания – это то, что этномузковедение ориентировано не на нотные тексты (они важны, но в основном как вспомогательное средство), а на устную традицию и культуру в целом. Таким образом, место музыки в истории культуры может быть раскрыто именно в контексте этномузковедения, помогающего выявить многосторонние связи музыки с другими культурными явлениями.

В казахстанском этномузковедении с недавних пор наметился существенный методологический сдвиг в связи с исследованием Г. Касымовой «Ритуальная музыкальная культура казахов»¹.

Книга представляет собой целостное монографическое исследование, посвященное древним

¹ Книга «Ритуальная музыкальная культура казахов», 256 с., Алматы, 2008, выпущена Казахской национальной консерваторией им. Курмангазы. Книга рекомендована кафедрой музыковедения КНК им. Курмангазы в качестве учебного пособия для курсов «Народное музыкальное творчество» и «История казахской музыки».

ритуалам казахской культуры², в которых присутствует музыка (песни, инструментальное музенирование). Исследование детально описывает структуру ритуала и интерпретирует – объясняет – его смысл, причем смысл не только самих обрядовых действий, но и музыки, которая в нем звучит.

Ритуал трактуется Г. Касымовой как центральный, ключевой момент соприкосновения мира материального и нематериального. По словам автора: «в обряде непосредственно соприкасаются два мира, две реальности: наш земной и материальный и невидимый, огромный, сложный, опасный мир, законы которого необходимо знать. Знаками этого невидимого мира являются некоторые материальные элементы обрядов, тела человека или одежды – головной убор или волосы, камча, свинец, волчий коренной зуб, перо орла, шкуры и когти зверей, например. Знаком нематериального мира могут быть и определенные физические действия (снятие и обрезание гривы и хвоста у коня и волос у женщины, разрезание пут у ребенка), имеющие символический смысл и применение которых обязательно актуализирует контакт между мирами» (с. 8).

Культурологический и, уже, семиотический подход позволяет Г. Касымовой решить весьма непростую проблему – вопрос реального или воображаемого существования мира духовных сущностей. В книге этот вопрос не ставится и не обсуждается, тем самым автор избегает бесплодных дискуссий религиозного характера. Мир нематериальных духовных сущностей, от которых, по представлению людей, зависит их здоровье, благополучие и сама жизнь, рассматривается в работе в контексте обычаем традиционной культуры, в данном случае – казахской. Пользуясь обширными познаниями традиционной казахской культуры и культур других народов, Г. Касымова рассматривает лишь те факты и понятия,

наличие которых в народных культурах не вызывает сомнения. Таким образом, речь идет лишь об их интерпретации, понимании их глубинного значения. Главный для этномузикологии вывод, который можно сделать благодаря концепции Галии Касымовой – это вывод о происхождении сакральности музыки.

Вопросы *происхождения* сакральности музыки и звука до сих пор не были поставлены в этномузиковедении. Думаю, что эти вопросы естественно возникают и у представителей современной профессиональной музыкальной культуры – музыкантов, композиторов. Их сформулировал в статье «**Загадка Орфея**» композитор Вл. Кобекин³: «Орфей в аду. Ему надо убедить адские силы отпустить жену. И чтобы их убедить, он поет и зараживает все кругом, все вокруг замирает, тени плачут. Сизиф садится на свой камень, орел перестает клевать печень и т.д. и т.п. В чем тут дело? В чем суть сильы, очаровывающей, даже вопреки желанию, ходу дел – как бы насилию – с помощью пения? Что за напев был у тех песен? Какая у них могла быть структура? Что в их строении делало возможным такую силу воздействия? Какой тип сознания, что за метод способствовал рождению такой музыки?»

Очевидно, что ответ на эти вопросы не может быть получен путем теоретического – музыковедческого – изучения звукорядов, особенностей метра и ритма, структуры или исполнительских приемов. Решение или приближение к нему возможно, на наш взгляд, в пограничной сфере – в культурологическом изучении, что и произошло в исследовании Г. Касымовой.

Звук/напев/слово, как и другие элементы обряда, являются *связующим звеном контакта* между мирами в обряде. Значение звука оказывается более важным, даже определяющим, универсальным, так как он не имеет материальных

² **Первая глава** книги посвящена Ритуалу как архитипу культуры и языкам ритуала. Здесь изложены основные теоретические положения работы – рассматривается понятие ритуала и семиотический подход к его изучению. В этой главе автор обращается к музыке как языку культуры и ритуальной музыке в контексте казахской традиционной культуры. **Вторая глава** включает в себя описание ритуалов казахской народной культуры, причем автор использует в основном опубликованные материалы. Они получают новое освещение – обряды кулапсан и бадик, родильная обрядность и похоронный ритуал, а также казахский свадебный обряд интерпретируются Г. Касымовой в русле собственной культурологической концепции. Третья глава посвящена Ритуалу и мифологии в казахской культуре. Речь идет о баксылык (казахское шаманство), легендах о Коркуте и огузском героическом эпосе «Китаби дедем Коркуд» (рукопись ХУ в.). В главе также рассматриваются призыва духов у казахских баксы, мифическая фигура Коркута, музыкальный инструмент кобыз и музыка в обряде баксы.

³ См. статью композитора В. Кобекина в журнале «Музыкальная академия». 1995. №3. С. 11-13.

препятствий для прохождения между мирами. Г. Касымова имеет в виду волновую природу и материальную незакрепленность звука. Таким образом, звук, обрядовый напев, текст являются как бы «транспортным» средством для контакта человека с метафизическим пространством. Это доказывается обрядовыми «иллюстрациями» из традиционной народной культуры – понятиями и атрибутами шаманского (баксылык) обряда (кобыз – «ездовое» животное), заговоров, свадебного и похоронного ритуалов (сарын – личный напев, жол – дорога).

Для этномузковедения это положение настолько значительно, что мы можем его уподобить «революционному» скачку в познании. Оно дает возможность объяснить многие важные факты и явления как древней, так и современной музыкальной практики многих народов.

Так, культурологическая концепция Г. Касымовой стала основанием для нового уровня рассмотрения музыки обряда. Первоначально обрядовой напев формировался как произведение, произнесение звука, звуков (как в случае исполнения девичьего плача сынсу в объяснении К. Букешевой⁴). Точно такую же роль играет и использование музыкального инструмента – важно извлечение звука, бренчание. По словам Г. Касымовой⁵, понятие «акжелен» – это звук, бренчание, постукивание, которое извлекается для того, чтобы раздоить верблюдицу или другое животное, иногда этот звук способен воздействовать даже на появление молока у кормящей женщины. В этом контексте становится понятным преобладание моментов точной или почти точной повтор-

ности звуков или небольших интонационных комплексов во всех сохранившихся фрагментах обрядового инструментального музирования⁶ и архаических инструментальных и вокально-инструментальных жанрах традиционной культуры – горловом пении алтайцев, тувинцев и хакасов, кюях для шан-кобыза⁷ или кюях для сыйызгы монгольских казахов, обрядовое происхождение их всех несомненно. Очевидно при ближайшем рассмотрении, что во всех нотированных образцах этой музыки варьируется некая универсальная звуковая основа⁸, в отношении которой важно лишь *повторение* звучания, а не музыкальное развитие или движение. Назначение звука – открытие «прохода» между мирами, в таком виде он существует до тех пор, пока осмысливается в культуре в этом качестве. Но и потом, когда уже появляются развитые, сложные музыкальные композиции, назначение звука, звуков остается неизменным – контакт между мирами – отсюда неиссякаемая сакральность традиционной музыки.

В целом, в традиционной культуре всех народов сохраняются до настоящего времени представления о музыке, свойственные древнейшим обществам. Продолжительная эволюция музыки, в процессе которой она постепенно утрачивает свое сакральное значение, приводит к тому, что музыка, ее звучание перестает восприниматься как непосредственный контакт с высшими силами мироздания⁹. Этот процесс в европейской культуре усилился, начиная с эпохи Возрождения, параллельно с развитием музыки, ее жанровой и видовой дифференциацией, появлением

⁴ См. раздел «Казахская свадьба» из книги автора этих строк «Казахское традиционное песенное искусство».

⁵ В устной беседе, в ответе на мой вопрос.

⁶ Как в уже упоминавшихся мною фонозаписях камланий баксы, сделанных директором Джамбулского областного историко-краеведческого музея Кузембая Байбосынова. См. Казахское традиционное песенное искусство, раздел Песни баксы (музыка шаманского ритуала). Алматы, 2000.

⁷ Заметим, что два сохранившихся кюя для шан-кобыза у казахов представляют собой инструментальную версию девичьего плача – «Қыз мұңы», «Ақ тамақ», а у кыргызов аналогичный инструмент также используется в свадебном обряде, в момент проводов невесты (Калчекеева, дипломная работа, научно-практический семинар к 150-летию Мухита в Союзе композиторов Казахстана в 1991 г.)

⁸ См. работу Л. А. Халтаевой Генезис и эволюция бурдонного многоголосия в контексте космогонических представлений тюркских и монгольских народов: Дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, и сборник Т. Мукышева «Сыйызгы сазы». Онер, 2005.

⁹ Как пишет индийский мистик, «Если сравнивать древнюю музыку с современной, то, без сомнения, можно обнаружить огромную пропасть между ними, слишком широкую, чтобы быть измеренной. Но если есть что-нибудь, дающее некое представление об изначальной музыке человеческой расы, то это восточная музыка, которая все еще несет в себе следы древней музыки. И если бы на Востоке к ней относились только как к музыке, то скорее всего она бы не была сохранена в неприкосновенности, как это произошло, поскольку она всегда была частью религии и именно поэтому тысячи лет оберегалась через традицию. Хазрат Инаят Хан. Мистицизм звука. С. 115.

технических достижений¹⁰. Но десакрализация и профанизация музыки не характерна для традиционной культуры¹¹, она происходит за ее пределами. Изначальный смысл музыки, звука сохраняется в традиционных культурах, с этим связаны ее (традиционной музыки) культурологические, эстетические и собственно художественные особенности. Это становится возможным благодаря целостности (жизненности) тра-

диционной культуры, которая обеспечивается системным характером связей между смыслом и внешними проявлениями – языком, языками – вербальным, музыкальным, пластическим и т.д. А смысл традиционной культуры – установление Гармонии с космосом, связь человека через культуру с мирозданием, осознание священности всего того, что внутри и что окружает человека – сакральность Мира.

¹⁰ Интересное объяснение этого явления (с позиций православного христианства)дается в неопубликованной статье С. Н. Шубиной «К вопросу об оппозиции светских и духовных жанров в музыкальной культуре Возрождения (messa и мадригал)». Казахская национальная консерватория им. Курмангазы. Алматы, 2006. С. 6.

Автор задает вопрос: «Когда же начался этот процесс (такой «западный» по характеру) обмирщения духовности, в рамках которого судьба человеческой души постепенно перестает мыслиться в аспекте Вечности и столь же постепенно осознается лишь в земных мерках «выразительности чувств» (*stilo concitato*) – и не более?!» и отвечает на него.

¹¹ Понятие традиционной культуры относится как к так называемым «восточным», так и сохранившимся архаичным, фольклорным культурам Азии и Африки.