

Галина Тавлай

**СПОСОБЫ СУЩЕСТВОВАНИЯ
ТРАДИЦИОННОЙ ПЕСЕННОЙ
КУЛЬТУРЫ: СОЛЬНОЕ, АНСАМБЛЕВОЕ
И СОЛЬНО-АНСАМБЛЕВОЕ ПЕНИЕ
(звуко-акустические отличия)**

Galina Tawlai

**VARIANTS OF THE EXISTENCE OF
TRADITIONAL SONG CULTURE: SOLO,
ENSEMBLE AND SOLO-ENSEMBLE
SINGING (sound-acoustic differences)**

Автор статьи утверждает, что в связях между музыкой и ее воздействием нет ничего безусловного, что можно было бы принять за аксиому. На примере анализа сольного и ансамблевого фольклорного пения различных традиций очевидно: чтобы понять специфическую относительность стереотипов музыкального поведения, необходимо увидеть их в более широких контрастных контекстах разных культур и в этих контрастах сопоставить.

The author of the article claims that there is nothing unconditional in the links between music and its impact that could be taken for an axiom. And on the example of the analysis of solo and ensemble folklore singing of various traditions, it is obvious: in order to understand the specific relativity of the stereotypes of musical behavior, it is necessary to see them in wider contrasting contexts of different cultures and to compare these contrasts.

Типовой обрядовый напев является неотъемлемой частью целостного ритуала и изоморфен ему. Генетический код обряда пронизывает каждый звучащий росток напева, его меньшие и большие музыкальные единства, всегда соответствующие разделам песенно-стиховой структуры и складывающиеся затем в некую суммарную, узнаваемую на слух, строфическую песенную композицию. Как и сам обряд, фокусируя в себе определенный опыт человеческой деятельности, напев запечатлевает представления о времени и пространстве, свойственные традиционной культуре, точнее – некоторому ряду родственных культур. Подобные концепции определяют последующие процессы восприятия, мышления, поведения, дальнейшего продуцирования, свойственные данному этносу и его традиционной культуре.

Типовой напев представляется выражением того порядка, той логической осмысленности в непрестанно меняющемся потоке звуков, с помощью которого в традиционной культуре создается соответствующий привычный и узнаваемый акустический звуковой код, отображающий определенный календарный сезон. В звуковом «выбросе» поющей группы, в обрядовом пении певца-солиста как на самих носителях и их окружение, так и в не меньшей степени на исследователя традиционной песенной культуры, воспринимающего ее в реальных условиях обрядового действия, выплескивается целый комплекс звуков, песенных мелодий, разнообразных звуковых обрядовых проявлений. Ключом к восприятию смысловой направленности песенных сюжетов, самой простой обрядовой музыкальной семантики становится глубинный обрядовый контекст. Напев – та исторически сложившаяся музыкально-поэтическая целостность, звуковой феномен, который соотносится в сознании носителя традиции с четко обозначаемым им календарным временем или здесь и сейчас происходящим событием индивидуального жизненного цикла. Эта вычлененная звуковая конструкция, сложный мыслительный объект затем в аналитических целях делится исследователем на меньшие и большие единства (мелодистика, мелодистика, полустик, интонационные единицы различной протяженности). Законы иерархического соподчинения единиц мелодического построения и сложившаяся музыкально-аналитическая методика позволяют исследователю «читать» напев в категориях европейской музыковедческой традиции, используя соответствующий аналитический аппарат. Приступая к изучению избранной, как правило, близкой исследователю традиционной музыкальной культуры с очерченных позиций, вначале обозначается зафиксированный комплекс отношений элементов в границах музыкальной структуры и ее составляющих – ритмической музыкально-слоговой, ладово-интонационной, агогической, регистровой, тембровой, фактурной и других. Затем на более высоком – общем типологическом уровне рассматриваются и обобщаются данные подобного рода большего числа напевов сходного класса, формулируются типологически выверенные характеристики данного песенного мелодического типа как определенным образом организованного единства, имеющего ощущаемые на слух структурно обозначенные черты сходства с кругом других обрядовых напевов и их соответствующей типологизированной семантикой. Каждая такая функциональная группа выявляется опытным исследователем с почти автоматизированным использованием заданного мыслительного аналитического навыка.

Позволим воспроизвести авторскую терминологическую характеристику обрядового (в дальнейших исследованиях оказалось, что в значительной степени не только обрядового) песенного типа: «Определяющей особенностью купальских песен, как и других календарных и семейно-обрядовых песенных циклов, является их, в широком смысле слова, формульность – типизация по принципу тождества таких изначальных признаков, как мелодико-текстовый ритм, лад, звуковысотный контур, форма текстовой строфы, слоговая структура стиха, темп, некоторые темброво-динамические характеристики. За одним типизированным напевом закреплено, как правило, несколько десятков сюжетов, структура и содержание которых также отвечают общетиповым характеристикам. В основе такой всесторонней типизации лежит практическая функциональность жанра, имевшая место в ранних социально-исторических формациях и проявляющаяся в единой функциональной направленности обряда в целом и всех его компонентов в частности» [9, с. 31].

Звук отслужил свою службу. Далее уже не он, непосредственно пульсирующий, меняющийся, вступающий в различного рода связи, «осязаемый» слухом в своем становлении, наблюдаемый в непрерывном продвижении, «прорастающий», как любой живой организм в реальности, а выявляемая в нем аналитическим путем структура становится отображением отзвучавшего напева, воплощающего ту или иную музыкальную мысль. Звучащее время оказывается вмонтированным в эту структуру. Реально протекающее, «живое», оно замещается своего рода моментальным отпечатком движения звуков во времени. Взамен индивидуализированному, «очеловеченному» воплощению песенного обрядового знака, необходимого и отвечающего конкретной обрядовой ситуации, исследователь получает предельно «внеличностный», собирательный их образ, селекционированный искусственным путем.

Среди всех видов искусства музыка, как известно, наиболее агрессивна, активна, властна. Звук принуждает слышать себя сам по себе, непосредственно подключая наш слух, воздействуя на целостную эмоционально-чувственную сферу человека. Наиболее адекватно

проявляет он себя при использовании противоположного, находящегося на ином полюсе, в иной плоскости подхода к традиционной культуре, ставящего задачу выявления специфики всегда индивидуализированных сольной или ансамблевой традиций в их живой, здесь и сейчас осуществляемой местной аутентичной певческой практике.

Пение, голосовая экспрессия, интенсивность и осознаваемая самими певцами красота созвучания играли важную роль в жизни сельской общины, были необходимы ей, восполняли ее душевные, эмоциональные ожидания, переживания. Сознательные поиски особого качества звучания, унаследованные от предшествующих поколений сельских певцов, целостное участие духовного и телесного человеческого начал с особой концентрацией всех предполагаемых возможностей, выход на особые тембровые и регистровые качества, стремление и реализация напева в жестких рамках певческой ансамблевой дисциплины заставляет следовать исторически сложившемуся канону, полному единению голосов в мощном групповом созвучании – *контноации* (И. Мациевский). Невероятная собранность, серьезность, ответственность за происходящее в совместно создаваемом звуковом поле всегда характеризуют манеру пения мастеров белорусского народно-песенного искусства, становятся знаком их самоидентификации и проводником для всех слышащих, воспринимающих эту песенную акцию как некую иную реальность. Фундаментом подобного отношения к певческому искусству является присутствующая в группе поющих как минимум на интуитивном уровне вера в реальную магическую силу обрядового звука, в его потенцию и способность влиять, преобразовать окружающий мир. Конечная цель подобного певческого собрания – воплощение непостижимого иными способами ритуального синкретического единства [15, с. 30–31]. Отсюда встроены в напев мощные зовные интонации или, напротив, вкрадчиво-завораживающие интонационные ходы, плачевые эмфазы, всегда феноменальная интонационная и ритмическая организованность, солидарность, а также ряд явлений, связанных с формированием и артикуляцией звука, его невероятной интенсивностью, характеризующих саму эстетику обрядового пения [12, с. 66].

Стилевое своеобразие обрядовой песни во многом обусловлено глубиной творческой природой личностей, постижением ими законов народно-песенного мышления, их представлениями и знаниями о нормативах традиционной культуры. Большая часть бытующих в наши дни песенных обрядовых реликтов выявляет себя в форме обособленного *личностного* воспроизведения традиционных напевов, которые достаточно редко предстают сегодня в развитых ансамблевых формах. В подобном сольном воспроизведении обрядовые напевы чаще всего попадают в публикации, по ним формируется обобщенное представление о конкретном календарном или индивидуальном жизненном цикле этническом песенном материале. Певческое искусство в наше время – удел талантливых одиночек, удивительным образом сохраняющих в памяти традиционное знание. Именно эти носители, будучи «последними из могикан», не порывающими нити межпоколенных связей, определяют само бытие традиционной культуры как преимущественно сольной в последние десятилетия.

Однако в подобных фактах запечатлеваются не только приметы забвения. Сельная традиция представляется нам *главной вертикалью* многих народных этнических музыкальных культур как в вокальном, так и в инструментальном их преломлении: поющий – рунопевец, он же – исполнитель на кантеле; два певца-кантелиста, поочередно повторяющие – дважды – каждую последующую руну) [7, с. 70]; деревенские танцы под одиночную скрипку; пастушья музыка; звукотворчество в домашнем хозяйствовании, в отдельных видах обрядовых действ. Показательно, что в карельской культуре, к примеру, документально засвидетельствовано лишь единичное воспоминание о факте коллективного причитания (Н. Лаванен). Такими же, связанными с индивидуализированными формами бытования, можно считать отдельные функциональные типы белорусских обрядовых осенних песен, жнивных, крестинных, кольбельных, традиций голошения. Это один из ракурсов претворения личностного начала в обрядовом пении, лежащий в русле музыкально-социологической проблематики.

Однако, как известно, выдающиеся певицы-мастера появляются только там, где имеется достаточное «поле» носителей традиционного музыкального знания хорошего «среднего уровня». Именно в сопоставлении с ними могут быть выявлены певцы-корифеи. Задача исследователя – на сравнительном материале выявить особенности локальной певческой традиционной «нормы», а наряду с этим и своеобразие индивидуальных личностных стилей, позволяющих условно определить «иерархию» ступеней мастерства солистов, носителей традиционной певческой культуры. На основании исторических, географических, лингвистических, этнографических источников выявляется этнокультурный контекст, определяющий специфику той или иной локальной традиции.

В одиночной традиции преобладают сегодня певцы и певицы «средней руки», причем в обрядовой сфере – это по преимуществу удел женского певческого контингента. В практике научного изучения любой песенной обрядовой традиции при составлении научного представления, адекватного ей самой, исследователя всегда привлекает творчество певцов-корифеев, мастеров народно-песенной традиции, глубоко и всесторонне представляющих высокую позицию народно-песенного искусства.

Этнокультурный контекст певческого исполнительства предполагает: выявление критериев народного профессионализма в сравнении с иными, в том числе стихийными, формами певческой деятельности; поиски характеристик личностного плана, степень их воздействия на становление и трансмиссию песенных жанров и форм; дифференциацию жанров по изначально сольному, коллективному или смешанному сольно-ансамблевому способам интонирования, их принципиальные различия; определение роли индивидуума в сольном песенном интонировании, предопределенном особенностями артикуляции, тембровой экспрессии, исполнительской суггестии.

Этнофонические аспекты проблемы предполагают наблюдения над характером и интенсивностью подачи звука, типами дыхания, способами его дифференциации в различных жанрах, изучение особенностей певческой и речевой артикуляции, ее обусловленности определенными диалектными нормами, а также проявлениями личностных певческих творческих импульсов. Особый круг вопросов связан с реализацией так называемых психо-эмоциональных типов личностей непосредственно в звучании, выявлением характера внутрigrупповых певческих связей, отражением подобных предопределенных природой качеств в соответствующих музыкальных композициях [14, с. 99].

По классификации, предложенной Вальтером Виора (W. Wiora) [17], в архаических типах культур преобладают необычные по тембру, регистру звукоподачи, основанные на имитации голосов окружающей природы, «размытые» по высоте тона, последовательности высот (пение без четко оформленных опорных ступеней) – *эмелика*; объединение глассандо, иных орнаментаций с опорным тоном – соотношения тонов; движение голоса скачками в широком интервале – *хазматоника*. Последняя бывает обусловлена резкими сменами позиций интонирования (говорение – возглас – пение и т. п.).

Все эти сферы звукотворчества связаны с естественным ощущением себя в звуковом пространстве природы и предполагают потому использование тонко дифференцированных интонационных блоков. Стабилизация звуковысотности часто представляет собой узкообъемные (в амбитусе секунды, терции) отрезки горизонтали, выверенные в звуковысотном отношении и построенные по принципу, сходному с опеванием тонов, – *олиготонику*. Способом ориентации в мелодии, точкой отсчета в её структуре звуковысотными средствами, стабилизирующим началом выступают долгие протяженные звуки в сольном, устойчивые консонансные созвучия в ансамблевом

воспроизведении напева – унисонные, квартовые, квинтовые, октавные, большесекундовые (последние согласно Аль-Фараби [4, с. 45] также входят в ряд *консолирующих* созвучий и в этом своем качестве успешно используются в традиционных культурах мира).

Слух лишь постепенно должен был научиться в пении воспроизводить высоту как особое, осмысливаемое качество (Э. Алексеев) [1]. Наиболее чётко выявляемой константой в подобных интонационных комплексах остаются при этом тембровые качества звука. Тип звукового движения «блуждающего тона», совпадающий с начальными структурами олиготоники, – достаточно поздний этап пения, приближенный к повествовательности, если рассматривать данный процесс с позиций речевого интонирования. Очевидны в подобных звукоподачах биологические доминанты музыкального поведения, связанные с дыханием, пульсом, стабилизационными факторами синтагматики, интонирования, дающие представление о нормативных для каждой группы культур типах мелодического движения. Отдельные компоненты, сама песенная форма, музыкально-песенный стиль, певческая манера изначально были обусловлены социальным контекстом, связаны с определенными психологическими установками, нормами жизни в ее ранних общественных проявлениях. В музыкальной информации заключена информация социальная и наоборот.

Звук, воспроизводимый посредством особых гортанных колебаний, осознанных высотных вибраций, микроинтонирования, опеваний, расширяет высотную зону музыкального тона, подключая к его спектру мельчайшие, достаточно сложные, почти не уловимые «ленивым» слухом звуковые комбинации. Обычно эти звуки не фиксируются в традиционной, весьма широко представленной в публикациях морфологической нотации, в том числе с применением особого рода кодирования ритмических форм (Б. Луканюк) [3, с. 104–105]. Подобные ритмомелодические фигуры, включающие, суммирующие как близлежащие соседние, так и достаточно далекие тона, взятые в сложнейших комбинациях, наделяется в самих архаических культурах особым духовным смыслом, концентрируя в себе представления об ожидаемой кратоте и слаженности звучаний [8].

Стилистические различия в границах одного песенного типового напева могут быть предельно объемными – порой версии формульного напева предстают как некие контрастные полюса внутри типа. В значительной мере они запечатлевают в себе характер личностного интонирования, специфику певческого таланта, музыкальной, общечеловеческой одаренности конкретного носителя этого рода народного умения, мастерства. Представляется целесообразным именно под таким углом зрения рассматривать многообразные формы преобразования одного типового напева в различных соотношениях: а) внутрисемейная половозрастная дифференциация (к примеру, возможные стилевые различия в редакции того же напева матери и дочери); б) сходный напев и его перевоплощения внутри одной деревни; в) интерпретации того же напева в нескольких соседних деревнях; г) слагаемые локальной традиции и разбегка внутри них; д) стилевые схождения, а также смещения внутри региона; е) межэтнические версии одного песенного типового напева.

Столь же важной, а во многом определяющей формой обрядового интонирования, разворачивающегося в социально значимом, сакрализованном пространстве, является ансамблевое, групповое пение, рождающее огромное разнообразие форм сочетания голосов (в том числе многообразные типовые сольно-ансамблевые структуры, разделенные по внутривидовым эпизодам, разделам строфической композиции) в типовых и индивидуализированных формах многоголосия. От строфы к строфе меняется, постоянно преобразуется сама фактура задействованных голосовых «партий», несводимых к раз и навсегда заученным интонационно-мелодическим «шагам», находящимся в постоянном, импровизационно обновляемом круговороте перемен.

Именно ансамблевое пение дает представление о социально значимом для всех членов общины звучащем континууме. Для одних традиций характерный звуковой облик определяется различного рода кластерными техниками (Гомельская обл., Ветковский р-н, «Стрела»), для других – сонорными звукообразами, обусловленными бликами бурдона в сочетании с орнаментированным унисоном, секундово-терцовой, каждый миг меняющейся, трансформирующейся гетерофонией (весенние песни Солигорского р-на Минской обл.), техниками, сочетающими подголосочную полифоническую фактуру с орнаментированной сольной импровизацией в верхнем или среднем голосах («Павей, вечер» – с. Долгое Кличевского р-на Могилевской обл.).

Дифференцируя типологию русских певческих групп бассейна реки Волхов, один из виднейших отечественных этнопсихологов Александр Ильич Мозина отчетливо связывает ее с индивидуальной спецификой лидеров этих групп – знатоков песен и их напевов [6, с. 98]. Объективные и субъективные особенности ведущих певцов, глубокое знание ими местных традиций, звукоидеала этих традиций влияют и на выбор репертуара и на жанровые предпочтения в нем, определяют целостную стилистику коллективного пения.

Любой современный этномузыковед предпочитает изучать реально звучащую традиционную музыку – этот живой, постоянно меняющийся свои очертания объект, плод вдохновения и таланта, творческой фантазии и переосмысления, неисчерпаемого опыта многих поколений одаренных музыкантов. В психологическом плане любой слушатель, любой реципиент, ассоциативно воспринимает звучание как движение, процесс воспринимаемых в нем слухом перемен, подъемов и спадов, количественно-акцентных, меняющих свои очертания ритмических форм. Громадную роль в этом слышимом, навязываемом слуху извне процессе обновляемых музыкальных событий играет многоголосие. *Сольное и ансамблевое воплощения – две принципиально разные формы реализации звучания типового напева*, дающие разный психологический эффект и исчезающие, растворяющиеся в пространстве вместе с окончанием песни. Это искусство живой контактной коммуникации, в котором доминируют мощная экспрессия, энергетика, сравнимая с силой воздействия природных стихий, в завораживающих, меняющихся по тембровому созвучанию голосах в группе и соло [15, с. 66]. Более того, само многоголосие, его своеобразие в качестве серии самобытных последований созвучий, представляющих собой следы «застывшей лавы» более ранней хоровой полифонии (Б. Асафьев), «народной гармонии», воспринимаемой носителем культуры на слух, вне нотной традиции как фактор особой напряженности, как некое особое тембровое качество, на что обращал внимание Е. Гиппиус [2, с. 116]).

Изучение и постановка научных проблем, важных для традиционного народного музыкального искусства, не сводятся к исследовательской работе на основе лишь созданных с помощью специальных технологий, манипуляций, удобных для анализа схем, но не отражающих его природу и сущность во всей их полноте. Так, на пути воссоздания типовой слогоритмической формы, *в изучении песенных типовых структур фактура многоголосия никак не учитывается, не влияет на результат и оказывается по сути «слизним» аналитическим слоем*. Расширение координат исследования, внимание к таким функционально значимым компонентам формы, как особенности практики совместного интонирования, обусловленные условиями сельской жизни, самой функциональной природой обрядовых действий, взаимоотношениями внутри сложившихся групп певцов, инструменталистов, а также личностные качества участников музицирующего коллектива позволяют составить более адекватное представление о самой местной традиционной культуре. Индивидуальные голосовые технические характеристики поющих, связанные с природными свойствами голосового аппарата каждого из участников группы, агогика,

различные способы практического звукового преломления сложившихся в живой народной среде локальных и индивидуальных песенных вокально-инструментальных форм дают возможность расширить, приблизить к реальности опыты по реконструкции, анимации, континуации – возрождению традиционной сельской музыки, обычаев, обрядов (сербские этномузыкологи предложили обозначать подобный подход термином «неотрадиционный» как наиболее близким подлинному творчеству сельских певцов в его оригинальной, «чистой», аутентичной форме) [18, с. 19–22, 166–171]. Неотъемлемым компонентом такого воспроизведения становится музыкальная ре-интерпретация. Поиски «правдивого» звука, предварительная физическая подготовка голосового аппарата, обусловленные повседневной обыденной сельской жизнью, работа над техникой натурального «живого» голоса, потребности в которых существуют независимо от нас в реальной традиционной песенной культуре и жизни, как и научные наблюдения над характером звучащего акустического поля народно-песенной традиции в ее пространственно-пластическом воплощении, реализуемом носителями, творцами традиции, ее мастерами как определенный, заданный памятью поколений вероятностный мелотип, как акустически выверенное «звучащее тело» позволяют восстановить не всегда понятный сегодня способ движения мысли и чувства в многоголосной фактуре песни. Открытость самого слышания, безоружность человека перед пространством, окутанным сложной по своим очертаниям звуковой аурой, невозможность каким-либо образом избежать навязываемого ему извне воздействия звукового поля позволяет любому слышащему, а равно и соучаствующему певцу, инструменталисту, всем воспринимающим данное музыкальное событие, входить в непосредственный контакт с культурной традицией, пытаться проникнуть разумом, а также непосредственно чувством в глубокие и сложные, закодированные в них смыслы, заложенные в различные комплексные обрядовые и необрядовые музыкальные действия, необходимые для их дальнейшего функционирования. Стараясь приблизиться к их значениям, изучая и внутренне воспринимая весь конгломерат этических, эстетических представлений традиционной культуры и хотя бы частично постигая их, мы направляем в глубины собственной психики и открываемого художественного опыта определенный заряд эмоционально окрашенной информации, важной для сохранения и функционирования традиционной культуры, ее востребованности современностью. Слух, как подчеркивает М. Heidegger, воплощает в себе первичную, присущую естеству, открытость к миру, но также, в равной мере, к самой собственной возможности бытия [13, с. 209].

Закодированный в традиционной практике объемный, нелинейный характер звучания дает возможность приблизиться к сути подобных сложных музыкальных явлений, уйти от устоявшейся дихотомии в аналитической работе (в простейшем случае включающей необходимые для моделирования ритмический / слогоритмический и звуковысотный параметры) к более адекватному целостному восприятию, осознанию и многомерному определению самого предмета исследования, неисчерпаемому в своей полноте, во всей полноте и объемности информации, направляемой и воспринимаемой слухом. *Многоголосие – важный фактор духовного постижения музыкальной формы, во многом то определяющее качество, которое формирует наши непосредственные впечатления, способствует эмоциональному осознанию своеобразия, красоты, неповторимости*, которыми полнится каждое новое воспроизведение традиционной инструментальной, вокальной или вокально-инструментальной формы признанными мастерами традиции. Ни один ансамбль не повторяет в своем звучании другой. Диффузное звуковое поле, образуемое любой функционирующей поющей группой знатоков, мастеров народного певческого искусства с различным по составу и качеству голосов набору входящих в нее личностей, каждая из которых обладает собственным неповторимым по окраске, силе и красоте голосом – компонентом его физиологической, интеллектуальной, художественной индивидуальности, – всегда оригинально и самобытно. Признанный в сельской среде, такой ансамбль всегда неповторим прежде всего в силу импровизаторской одаренности музыкантов, особенностей их индивидуальных природных и приобретенных качеств, их бесспорного артистического музыкантского таланта.

Специфическое отношение ко времени обнаруживается только в *музыке как движущемся звучании* – в опыте встречи с таким звучанием. И здесь переживание музыки неотделимо от переживания самого времени. Звучание музыки дает нам опыт постижения разнообразных временных координат не просто овеществленных в звуке, но организованных – в нашем случае – самой традицией, реально происходящими в ней событиями. Любая музыкальная форма связана с определенными принципами организации временных процессов. В самих способах организации временных процессов в песенном материале следует видеть временной аспект реализации песни. Такие процессы могут протекать в значительной мере по-разному внутри того математического множества равнозначных реализаций [5, с. 87], которые представляет собой в конечном счете любой песенный напев.

Ничто не осознается с большей отчетливостью, чем перемены состояний, в которых движение времени выступает со всей своей непосредственностью. И, вероятно, ничто не создает лучшую возможность непрерывности перемен, чем наблюдение над звуком. Посредством смены звучаний мы можем в буквальном смысле слова ощутить время, прожить его, двигаться вместе с ним, осознать его конечность и одновременно – бесконечность.

Способы и формы измерения времени в основных своих характеристиках у ряда народов совпадают. Сравнительный анализ даже небольшой части родственных генетически или соседствующих в определенной, исторически обозримый период времени календарных систем позволяет более глубоко осознать причины и следствия их специфики.

Время не подвластно человеку. Он не может ни остановить, ни изменить его. Человек фиксировал доступными ему способами видимые явления, казавшиеся обратимыми. Последние постепенно сложились в упорядоченные системы – обрядовый календарь, ритуалы жизненного цикла, постоянно развивавшиеся в историко-культурном контексте и неотделимые от их музыкальной песенных символов-эмблем, коими выступают в традиционной культуре типовые обрядовые напевы.

Традиционное народное деление годового цикла на временные отрезки с соответствующими каждому из них названиями бытует и в наши дни. В практике многих поколений календарь – необходимый ориентир, своеобразным образом «диктующий» смену времен года, годовой круг, месячный, суточный циклы. Повседневные и извечные надежды крестьянина на погоду, солнце, дождь, виды на будущий урожай, на приплод домашних животных, направленные на соответствующие дни календаря, получали определенность. Чтобы повернуть события в нужное русло, человек обращался к унаследованным издревле средствам аграрной магии, песне как к одному из своеобразных «ритуальных предметов» с тем же набором семиотических значений, что и другие обрядовые компоненты, к магическим способам воздействия на мир более общего свойства, коренящимся в особенностях самой картины мира, сохраняющей стратиграфию составляющих ее пластов.

Физическое пространство, в котором происходит встреча с традиционной обрядовой музыкой, это, помимо всего прочего, общественное пространство, принадлежащее данной культуре. Представляется, что только группа поющих голосов, а не один певец, солист, в силах отразить этот социально заданный статус. Социально значимое пространство несет в себе заряд определенных смыслов,

предвосхищений, ожиданий: оно устанавливает социально окрашенный контекст, в котором будет восприниматься и оцениваться звучащая в каждый определенный момент ритуальная песня. Мифологические образы, породившие их семантику, можно анализировать, толковать, описывать, но сами по себе они всегда отражают не природу вещей, а природу человеческого ума (Ernst Cassirer) [11, с. 6–7].

Исследуя язык социального пространства в рамках культуры как скрытое измерение коммуникаций, Edvard T. Holl (Эдвард Холл) [14, с. 71] различает четыре основные дистанции и связанные с ними типы контакта: интимный, персональный, социальный и публичный.

Тона и их конфигурации возникают в мыслимом пространстве, им приписывается объективное существование в некоем идеальном мире и проецируется на экран слуховых восприятий. Слышимый мир глубоко отличен от мира видимого. Видение дает нам множество предметов, отделенных друг от друга и расположенных в разных направлениях и на разном расстоянии от нас. Мы воспринимаем эти предметы поочередно, соотнося их и таким образом формируя образ.

Слышимый мир дает нам не предметы в пространстве, но голоса во времени, не множество мест, направлений и дистанций, но наше присутствие в сферическом слуховом пространстве, расширяющемся по мере вслушивания в него. Эти голоса звучат одновременно и, наделенные собственной энергией, *бомбардируют* нас со всех сторон. Чтобы ориентироваться в слуховом пространстве, нам не приходится поворачивать голову, отыскивать предмет глазами. Известно, что в способности локализации направлений человеческий слух уступает зрению. Но столь несовершенный в пространстве материальных предметов, слух вводит нас в **недоступный зрению мир невидимого** – динамичный, полный жизни и движения. Многие культуры с разной степенью отчетливости наделяют живой мир невидимого свойствами духовности и святости.

Звук, воспринимаемый не сам по себе, но как звучащее пространство, выходит за пределы сугубо слуховых ощущений. Религиозный поиск, духовные реминисценции Абсолютного неотделимы от переживания звука в пространстве. Это касается разных исторических эпох и различных воображаемых реализаций духовных сущностей.

Способность структурного слышания или музыкального мышления предполагает наличие тех же навыков, которые необходимы для любых логических операций. Порядок может определяться также ритмом дыхания как это характерно для вокальных жанров в музыкальных жанрах разных частей света или движением и ритмом человеческого тела как это наблюдается, к примеру, в музыке Западной и Южной Африки, Юго-Восточной Азии с их высоко развитой культурой ударных инструментов – мембранофонов. Curt Sachs (Курт Закс) в книге «Содружество искусств» [16, с. 229] настаивает на том, что «сравнимые стили существуют повсюду – в изящных искусствах, музыке и танце, в Греции, Франции, Италии – в конечном счете, их разнообразные эстетические особенности исходят из одной фундаментальной антитезы – постоянство и изменчивость или, в еще более глубоком смысле – логоса и пафоса, в конечном счете – аполлонистического и донисийского начал».

Эти законы как нельзя более явственно проявляют себя в многоголосных меняющихся вертикальных и горизонтальных комплексах, воздействуя этим своим качеством на слушателя и участника певческой акции.

Музыка – идеальная динамическая модель мира. Причем эта динамическая природа как нельзя явственнее проявляет себя в смене сольного и ансамблевого начал в воспроизведении напева обрядовой песни. Границы музыки соответствуют границам цивилизаций. В каждой культуре действует некая скрытая система управления эмоциональными, чувственными и интеллектуальными реакциями слушателя в той же мере, что и любого воспринимающего изнутри певческой акции поющего.

В передаче эмоций музыка ничуть не более определена, чем в передаче понятий. В связях между музыкой и ее воздействием нет, по-видимому, ничего безусловного, что можно было бы принять за аксиому. Формы музыкального поведения действуют столь эффективно потому, что они бессознательны и кажутся заложенными в самой природе культуры, к которой принадлежит данный музыкальный субъект [10]. Пока культура воспринимается как нечто само собой разумеющееся, присущие ей стереотипы музыкального поведения нераспознаваемы. Чтобы понять их специфическую относительность, необходимо увидеть их в более широких контрастных контекстах разных культур и в этих контрастах сопоставить.

Список литературы:

1. Алексеев, Э. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект / Эдуард Алексеев. – М.: Сов. композитор, 1986. – 240 с.
2. Гиппиус, Е. Мелодический склад, мыслимый вне гармонии и тактовой ритмики, и мелодический склад, гармонически опосредованный / Евгений Гиппиус // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. Гиппиуса. – М.: Композитор, 2003. – С. 112–168.
3. Луканюк Б.С. О кодировании ритмических форм / Богдан Луканюк // Методы изучения фольклора. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 104–107.
4. Матякубов, О. Фарابي об основах музыки Востока / Отаназар Матякубов. – Ташкент: Фан, 1986. – 86 с.
5. Мацневский, И. В пространстве музыки / Игорь Мацневский / редкол.: А. Тимошенко [и др.]. – СПб.: РИИИ, 2016. – Т. 3. – 380 с.
6. Мозиас, А. Исследование народно-песенного исполнительства (на материале одного эксперимента) / А. Мозиас // Методы изучения фольклора. – Л.: ЛГИТМиК, 1983. – С. 96–103.
7. Моисеева, В. Опыт Элиаса Леннрота по собиранию и публикации народных мелодий и его музыкально-просветительские проекты: дис. на соиск. ученой степени кандидата искусствоведения / В. Моисеева. – Петрозаводск: ПГК им. А. Глазунова, 2016. – 210 с.
8. Орлов, Г. Дерево музыки / Генрих Орлов / ред. Л. Ковнацкая. – Вашингтон: Frager & Co; СПб.: Советский композитор, 1992. – 409 с.
9. Тавлай, Г. Белорусское купалье: Обряд, песня. Галина Тавлай; АН БССР, ИИЭФ. – Минск: Наука и техника, 1986. – 172 с.
10. Тавлай Г. Семантика плача в поле его разночтений белорусской обрядовой мелодики / Галина Тавлай // Вестник культуры и искусства. – Челябинск: ЧГАКИИ. – 2016. – № 4 (48). – С. 91–102.
11. Cassirer, E. Language and Myth / Ernst Cassirer. – New York: Dover Publications Inc., 1946. – 103 p.
12. Grochowska, E. Kolo chasu – kilka uwag o pracy nad śpiewem tradycyjnym oraz przekazem kompetencji muzycznych i kulturowych / E. Grochowska // Śpiew tradycyjny – modele edukacji. Doświadczenia sebskie i polskie. – Lublin: OVO, 2017. – S. 64–74.
13. Heidegger, M. Bycie i czas / Martin Heidegger. – Warszawa: Wydawnictwo. Naukowe PWN, 2013. – 570 s.
14. Holl, E. T. The Hider Dimension / Edvard T. Holl. – New York: Anchor Books Edition; Doubleday, a division of Random House, Inc., 1990. – 209 p.
15. Jovanvić, E. «Žywy glas, / vive voix, / živi glas i polsko» – serbska wymiana doswiadczen w praktykach śpiewaczych nasyech czasow / E. Jovanvić // Śpiew tradycyjny – modele edukacji. Doświadczenia sebskie i polskie. – Lublin: OVO, 2017. – S. 26–39.
16. Sachs, C. Our Musical Heritage: A Short History of Music / Curt Sachs. – New York: Prentice Hall, 1948. – 400 p.
17. Wiora, W. Ergebnisse und Aufgaben Vergleichender Musikforschung / Walter Wiora. – Darmstadt: WB. 1975. – 240 p.
18. Zakić, M. World music u Srbiji: eluzivnost, razvoj, potencijali / M. Zakić, I. Nenić // Etnoumlje: Srpski world music magazine. – 2012. – № 19–22. – S. 166–171.