

ЗВУКО-МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ КАК КАНАЛ МЕЖЦИВИЛИЗАЦИОННОГО КУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Елена ГРАДОВА (ВАСИЛЬЧЕНКО)

Звуковой аспект является одним из важнейших каналов культурного взаимодействия в системе отношений между цивилизациями. В статье показано, что сама идея оркестра, как совмещения в едином, одновременном звучании некоторого количества музыкальных инструментов, функции которых реализуются в процессе развертывания музыкального текста, является универсальной. Автор осуществляет сравнительный анализ типов многосоставных инструментальных ансамблей различных цивилизаций (Ближнего и Среднего Востока, Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии, Европы и др.), отличающихся как функционально, так и с точки зрения акустической сочетаемости инструментов, эстетического отношения к специфике их звучания и т. п. В результате проведенного исследования автор обосновывает взгляд на минимализм как феномен, порожденный длительным процессом звукомusикального дву-и-многоязычия в мировой культуре XX—XXI веков. Данный процесс все больше набирает силу в сфере профессионального и любительского музицирования во многих странах мира.

Ключевые слова: гонг, гамелан, пипхат, сайн, концерто-гроссо, наубат, мехтер-хане, инь-юэ, ян-юэ, свара, суара, рага, каравитан, слендро, пелог, патет, вирама.

Введение

Несмотря на то что в процессе исторической эволюции практически всех мировых цивилизаций наблюдались периоды большей или меньшей открытости, они, как в далеком прошлом, так и сегодня, тянутся к контактам с другими цивилизациями, и это стремление к взаимодействию — один из важнейших факторов развития мировой культуры в целом. Наиболее сложный и интересный момент в процессе установления контактов между цивилизациями — поиски каналов взаимодействия. Исторически звуковой аспект был и остается одним из важнейших таких каналов в системе отношений между цивилизациями.

Типология оркестров мировых цивилизаций и их межцивилизационное взаимодействие

Опыт многолетнего изучения различных музыкальных культур подтверждает особое значение инструментального звукопродуцирования в музыкальной практике народов мира. *Музыкальный инструмент* прочно связывает звучание с материальным миром (поскольку его конструкция и звучание во многом определяются природно-экологическим окружением) и поэтому в *большей степени, чем певческий голос несет на себе все символические цивилизационные нагрузки*.

Так, легенды и мифы Древней Индии постоянно демонстрируют нам игру культурных героев или представителей божественного пантеона на разнообразных музыкальных инструментах, что свидетельствует о глубинности «инструментального кода» в музыкальной культуре. Супруга Брахмы — богиня знания и искусства Сарасвати — традиционно изображается на многих храмовых барельефах со

струнным музыкальным инструментом *вина*. В индийской иконографии Средних веков большое распространение получило изображение Кришны (одного из воплощений бога Вишну), играющего на флейте.

В регионе Дальнего Востока отношение к звучащему агрегату с древних времен было тесно связано с верой в духов природы и предков, которые часто избирали его местом своего обитания. Музыкальный инструмент уже на ранней стадии своего возникновения был выбран в Китае в качестве особого сакрализованного объекта, поскольку его звучание расценивалось как способ контакта с иными мирами. Это подтверждается введением его в традиционные космогонические мифы, один из которых, например, гласит, что первопредок, разъединивший Небо и Землю, приобрел человеческий облик, слушая золотой колокол в течение семи дней и ночей [3]. Музыкальный инструмент — как одно из проявлений жизни материи — включается в основание генеалогий, начиная от легендарных правителей-первopредков хоу» [5]. Звуко-музыкальная практика культурных героев Китая (легендарных правителей-первopредков Шуня, Янь-ди, Фуси, богини Нюй-ва и др.) также связывается со звуковым агрегатом (колоколом, гонгом, барабаном, цитрой, бамбуковой флейтой), который наделялся способностью поддерживать гармонию и порядок во Вселенной.

В Юго-Восточной Азии Божественный Батара Гуру, герой яванского мифа о происхождении музыки, изготовил три гонга — тетабухан, с помощью которых подавал сигналы всем богам и упорядочил Мироздание [6]. Гонг в этом регионе является не только важнейшим звуковым символом,

но и особым сакральным предметом (*лусака*). Неудивительно, что процесс изготовления гонгов и крисов (знаменитых яванских кинжалов) был связан со множеством табу и сопровождался жертвоприношениями, чтобы обезопасить кузнецов от коварства злых духов¹. Гонг, изготовленный для правителя, являлся главным священным предметом в государстве и хранился в специально отведенном для него помещении, скрытый от глаз посторонних [7].

Сама идея оркестра, как совмещение в едином, одновременном звучании некоторого количества музыкальных инструментов, функции которых реализуются в процессе развертывания музыкального текста, является достаточно универсальной. В различных цивилизациях, в целом ряде культурных традиций получили развитие типы инструментальных ансамблей, отличающиеся как функционально, так и с точки зрения акустической сочетаемости инструментов, эстетического отношения к специфике их звучания и т. п.

Так, у древних персов еще со времен завоевательных походов Ксеркса и Дария сложилась традиция военных оркестров, состоящих из духовых и мембранофонов, впоследствии трансформировавшаяся в ансамбли *наубат*. Формирование турецких военных оркестров *мехтерхане* произошло в XVIII в. в связи с завоевательными походами турок. По своему составу *наубат* представлял собой уменьшенный вариант военного оркестра, в то время как функция его изменилась: его «обязанностью» стало отбивание временных страж. Ансамбли *наубат* получили широкое распространение в странах Азии: в Индии, например, они существовали при храмах, сопровождали ритуальные процессии, в Малайе сделались одной из престижных форм придворного церемониального оркестра, однако во всех случаях за ансамблем сохранялась новая функция. Заимствованное арабское слово «наубат»² в ряде тюркских языков передает значение тревоги, стражей, сигнала (ср. с русским «набатом»).

Если функция *наубат* в различных культурных системах оставалась прежде всего сигнальной, что отражалось и на его акустической специфике (это оркестр, который играет на открытом воздухе; инструменты должны озвучивать значительное пространство), то церемониальные оркестры Даль-

него Востока складывались на основе иных принципов. Это прежде всего образец крайне культивированной высокой традиции, который формировался не по принципу акустической сочетаемости звуковых агрегатов, а как символ конфуцианского мировоззрения: идеи мирового порядка, сбалансированности и гармонической соразмерности элементов мироздания и т. п.

В цивилизации Дальнего Востока идея «множества в едином» отражалась в представленности в церемониальном оркестре всех существующих конструкций музыкальных инструментов, а также материалов, из которых они изготовлены (камня, бамбука, шелка, дерева, кожи, металла, глины и т. п. — как символов гармонического сочетания элементов окружающего мира). Принцип дуальности «*инь-ян*» проявился в делении оркестра ханьского периода на два состава — «*инь-юэ*» и «*ян-юэ*». Система оркестров «*ши-буджи*» («десять оркестров»), которая сформировалась к началу танского периода, включала, помимо двух названных оркестров, также ансамбли, состоявшие из индийских и корейских, юго-восточно-азиатских музыкантов, а также исполнителей-инструменталистов из Бухары, Самарканда, Кашгара и т. д. Как знак императорской власти эти оркестры были призваны демонстрировать ее престиж, символизируя — за счет представленности в их составе музыкантов и инструментов различных народностей и этнических групп Поднебесной, а также дружественных ей государств — ее сплоченность и могущество.

В отличие от дальневосточного оркестра многосоставный оркестр в Юго-Восточной Азии — это гораздо более естественный организм, сформировавшийся в результате эволюции инструментальных традиций народов региона. В церемониальной функции оркестр здесь также использовался, но это скорее явилось данью традиции придворной музыки Китая. Идея многосоставного ансамбля как совмещения ряда звуковых агрегатов и принцип многотоновости проявились в регионе Юго-Восточной Азии уже в глубокой древности. Свидетельство тому — наличие уже с доисторических времен так называемых многоголосных инструментов — литофонов³, *кхенов*⁴, бамбуковых ксилофонов и т. д., каждый из которых дает возможность продуцирования достаточно

¹ Для этого кузнецы даже временно меняли свои мирские имена, заменяя их именами из историй о Панджи.

² См. в арабо-русском словаре Х.К. Баранова (2006, с. 837): *Nawbat* — араб. слов. 1) очередь 2) дежурство, вахта 3) припадок 4) музыкальный номер 5) игра на трубе, сигнал трубы 6) удобный случай 7) барабанный бой.

³ Литофон представляет собой набор каменных плит (до 12) прямоугольной формы, которые в зависимости от размеров и веса издают звуки разной высоты. Считаются на сегодняшний день наиболее древними из дошедших до нас музыкальных инструментов, литофоны датируются VI–III тыс. до н. э. Первый литофон был обнаружен на территории современного Южного Вьетнама.

⁴ *Кхен* — бамбуковый духовой инструмент, распространенный в горных районах Лаоса, Камбоджи, Вьетнама. Состоит из семи пар бамбуковых трубок, соединенных общей деревянной камерой с амбушюром, являющейся резервуаром для вдувания воздуха. На *кхене* играют как отдельные звуки, так и аккорды, что позволяет относить *кхен* к разновидности гармоник.

сложного музыкального текста. Очень рано в регионе обнаруживается и стремление к складыванию инструментов, принадлежащих к одному семейству (изготовленных из одного материала, однотипных по конструкции, однородным по своим акустическим свойствам) в многоголосные ансамбли. Таким образом, Юго-Восточной Азия, в плане складывания многосоставных ансамблей с развитой вертикальной структурой звучания, на целую историческую эпоху опережает любую другую цивилизацию, в том числе и Европу.

Тип юго-восточноазиатского ансамбля-семьи особенно характерен для наборов гонгов и бронзовых барабанов, объединение которых предполагает обязательное «кровное» родство, т. е. изготовление из одного сплава. В большинстве других цивилизаций, в том числе и в европейской, ансамбль становился, как правило, следствием совмещения инструментов разнородных и выполняющих до включения в ансамбль разные функции. Это было связано с другим типом общественных отношений, прежде всего со специфическим для Европы социальным расслоением. Подобный процесс в какой-то степени проявляется и в эволюции ансамблевого мышления Юго-Восточной Азии: этап функционализации инструментов и их иерархического расслоения отмечается в структуре многосоставных ансамблей (включающих инструменты разного типа) IX–XV вв., сложившихся на Яве и Бали, в Таиланде, Камбодже и Лаосе, Бирме, Вьетнаме. Ансамбли эти выполняли прежде всего церемониальную функцию.

Таким образом, многосоставный ансамбль можно рассматривать как явление общее для целого ряда азиатских музыкальных культур и западной музыкальной традиции. В сущности, специфику любого музыкального текста, к какой бы культурной традиции он ни относился, определяет основополагающий принцип организации музыкальной ткани. Так, в ближне-средневосточной или южноазиатской традиции в ансамблевом музицировании преобладает горизонтальный тип организации ткани, т. е. развертывание музыкального текста партии инструментов как бы утолщают основную мелодическую линию, двигаясь в одном направлении, не образуя самостоятельных пластов. В оркестровых же традициях Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии, так же как и в типе европейского оркестра, мы встречаемся в музыкальном тексте с параллельным развитием нескольких линий музыкальной ткани, отдельных ее пластов, подчас достаточно независимых, что образует сложную

вертикальную структуру композиции. Остановимся подробнее на оркестровой традиции Юго-Восточной Азии.

Оркестр *пипхат* (*пинпеат*), представляющий классическую ансамблевую традицию Камбоджи, Таиланда и Лаоса, можно считать континентальным аналогом индонезийского гамелана в данном регионе. Аналог этот, однако, на наш взгляд, по самой идее значительно ближе европейскому принципу оркестровой организации, поэтому, казалось бы, именно он, при знакомстве с культурой Юго-Восточной Азии, а не индонезийский *гамелан*, скорее должен был привлечь к себе внимание европейцев. Сходство обнаруживается даже в плане функциональности: *пипхат*, в отличие от гамелана, существующего на всех социокультурных уровнях, – это оркестр исключительно высокой традиции; он обслуживал придворные и храмовые церемонии, аккомпанировал придворным танцам, использовался в танцевальной драме. Инструментальные ансамбли также были характерны для так называемой высокой музыкальной традиции средневековой Европы.

По характеру развертывания музыкального текста композиции *пипхат* во многом сближаются с европейским *кончерто-гроссо* периода барокко.⁵ Энергия движения в *кончерто-гроссо* обуславливается согласованной игрой группы музыкантов, унифицированным строем и метроритмической организацией. *Кончерто-гроссо* – это не концерт эпохи романтизма: здесь еще нет ни интонационно характерных тем-образов, яркой контрастности, многослойной драматургии, тембрового разнообразия. В основе развертывания музыкального текста – моторика координированного движения и опора на четкие гармонические формулы (т. е. сама мелодика является как бы следствием заданной гармонической схемы, ее надстройкой). Контрастность сводится к смене темпов (иногда и тональностей) от одной части к другой, чередованию соло и звучания всего оркестра.

Основной отличительный признак композиций *пипхат* – это также моторика согласованного движения, причем движения в довольно оживленном темпе⁶. Специфический звукоряд (кхмерская гептатоника), лежащий в основе композиции, обуславливает саму инерцию звуко-музыкального движения. Оркестровая ткань отличается гомогенным, выровненным тембром (суховатое звучание деревянных ксилофонов гораздо менее темброво окрашено, чем звучание металлических пластинчатых инструментов в гамелане⁷. Таким образом,

⁵ Разумеется, контакты Сиам с Францией во второй половине XVII в. еще не дают основания даже для гипотетических предположений о возможном влиянии европейских ансамблевых традиций XVII в. на *пипхат*. Тем не менее, нельзя не отметить тот любопытный факт, что эти сравниваемые нами оркестры функционировали в один и тот же период при дворах Людовика XIV и сиамского короля Нарая.

⁶ Подобные темпы в целом не характерны для яванских классических гендингов с их замедленным, «церемониальным» развертыванием.

⁷ Гонговые установки используются и в *пипхат* (хотя и другой конструкции, чем в гамелане), но они значительно уступают в громкости звучания ксилофонам: «деревянный» тембр последних доминирует в общем звучании.

основой развертывания текста в композициях *пипхат* и *кончерто-гроссо* является первичное структурное ядро, некая исходная формула: в *кончерто-гроссо* – это основные типы гармонических последовательностей «тоника–доминанта–тоника», «тоника–субдоминанта–доминанта–тоника» и т. п., а в *пипхата* – «*тхао*» (букв. набор, группа однотипных предметов различной величины); известный специалист по тайской музыке Дэвид Мортон отмечает, что в музыкальной практике этот термин обозначает стандартные структуры, длительность которых может быть различной в зависимости от их сочетаемости с основной мелодической линией [8, с. 34].

В целом, звучание и того, и другого оркестра, подчиняясь во многом одним и тем же акустическим закономерностям, характеризуется «биномностью», при которой партия каждого более высокого голоса передается вдвое более мелкими длительностями. И поскольку композиция включает до четырех-пяти высотных «этажей», в ней разворачивается параллельно как бы несколько временных пластов.

Тем не менее, при всех этих существенных признаках общности Запад остался «равнодушен» к *пипхата*, хотя познакомился с ним не позднее, чем с гамеланом и знал его не хуже. Свидетельство тому – многочисленные упоминания о *пипхата* в исторических и литературных источниках, отзывы о нем многих деятелей европейской культуры, слушавших игру *пипхата* не только в Юго-Восточной Азии, но и на Всемирных выставках, например, в Марселе, в Берлине и т. д. В результате же, как это ни парадоксально, общность типологическая как бы нейтрализовала возможные взаимные контакты: и с той, и с другой стороны все ограничилось довольно пассивным интересом.

Технологическая сторона, связанная с принципами организации музыкального текста инструментального ансамбля, конечно, весьма важна, но нельзя забывать и о столь существенном аспекте, как психоэмоциональная природа музыки. В течение нескольких веков европейцы по различным каналам культурного взаимодействия соприкасались с гамеланом, причем к нему относились как к исключительно интересному, своеобразному явлению. Тем не менее в традицию европейского музыкального искусства XVIII–XIX вв., уже вовсю использовавшего отдельные элементы музыкальных культур Азии (например, китайскую пентатонику, музыку *a la turca*), музыкальные традиции Юго-Восточной Азии пока не входили. Музыка этого региона как бы ждала своего часа и своего шанса. Таким шансом оказался импрессионизм, для которого был характерен не только поиск новых гармонических и тембровых красок, новой техники звукописи, но и нового эмоционального ряда. Именно поэтому встречу Клода Дебюсси с гамеланом было бы неверно расценивать как частный случай, одно из тысячи событий многовековой эволюции мировой музыкальной

культуры: это именно один из тех шансов, которые история предоставляет время от времени различным цивилизациям, подсказывая им пути взаимодействия.

Все дело здесь, думается, в созвучии мироощущений, в понимании внутренней сути чужого музыкального явления, которое приходит на определенном этапе на смену интересу к чисто внешним его сторонам. И хотя ход в постижении этой внутренней сути был следствием совершенно другого культурного опыта, он привел ко взаимному восприятию определенных музыкальных традиций, как со стороны западной культуры, так и со стороны культуры Юго-Восточной Азии, на более фундаментальном уровне.

Что привлекало К. Дебюсси в гамелане? «Это вечный ритм моря», – высказывается композитор о гамеланной музыке Явы. «Их консерватории – это рокот моря и шум ветра в листьях», – вот его слова о яванских музыкантах. В этих афористических и лаконичных фразах заключена не только оценка замечательным композитором яванской музыки, это ключ к пониманию импрессионизма как явления, характеризующегося текучестью состояний, их хрупкостью и изменчивостью, неуловимым перетеканием из одного психоэмоционального модуса в другой. В известной степени все это свойственно и для музыки гамелана.

Традиционный тип настройки гамеланов, особенно старинных, всегда упорно выходил за привычные для западного музыкознания рамки, что свидетельствует, на наш взгляд, отнюдь не о несовершенстве этой настройки, а об опоре на иной принцип отношения к звуку, звуко-музыкальной экспрессии в целом, изначально сложившийся в культуре региона Юго-Восточной Азии.

Начнем с того, что понятие «музыкальный тон» не сложилось ни в индонезийской музыкальной грамматике, ни в области практического музицирования. В яванском языке есть термин *суара* или *свара* (*suara*, *swara* на нгоко) и его синоним *свантен* (*swanten*), относящиеся к некоему абстрактному звуку вообще. Например, *суара омбак* (*suara ombak*) означает «шум волн», *суара оранг* – «звук человеческого голоса» и т. п. Термин «суара» (*suara*), как мы уже говорили, происходит от санскритского *swara*; при этом, будучи в индийской музыкальной науке гораздо ближе к понятию «музыкальный тон», *свара*, тем не менее, и здесь имеет довольно отвлеченное значение – от *swa* (само-) и *gaj* (сверкающий) – букв. «самосверкающий», «самосветящийся», «самоцвет».

Музыкальный тон как феномен может проявиться лишь внутри звукояда, сформировавшегося в результате действия того или иного принципа темперации, ибо только в этом случае тон получает определенное высотное положение и входит в систему сопряжений с другими тонами звукояда⁸. Если же речь о строях гамеланов, основанных на неунифицированной темперации, мы каждый раз

имеем перед собой некий неповторимый набор звуковых высот, вернее, высотных зон, которые в процессе музицирования каждый раз проявляются по-новому на уровне призывков.

В случае с индийской классической музыкой мы также сталкиваемся, во-первых, с отсутствием абсолютной высоты тонов, а во-вторых, с высотной подвижностью многих из них (регулируемой посредством системы *шрути*). Вместе с тем любое конкретное звукоуплощение той или иной композиции, основанной на определенной раге, всегда опирается на точно определенную в высотном отношении «тонику» («са»). Это ощущение тоничности, основанности на тоне, имеющем значение как физической, так и психологической доминанты, поддерживается постоянным звучанием тампуры, выполняющей роль бурдона.

Звучание *гонга агенга*, обозначающего грани наиболее протяженных разделов гэндинга – *гонганов*, высотно более «размыто» и не может стать подобной опорой. Его «тон» допустимо рассматривать скорее как нечто, содержащее наиболее полный спектр тонов и обертонов, порождаемых всеми другими инструментами гамелана.

Настройка архаических гамеланов согласно двум исторически сложившимся ладовзукорядным системам *слендро*⁹ и *пелог*¹⁰ свидетельствует скорее о параллельном зарождении и использовании этих двух типов своеобразной «звуко-пространственной оптики», причем порой их бывает довольно трудно разграничить вследствие широкой циркуляции неунифицированных вариантов настройки на трех-, пяти-, шеститоновый пелог или двух-, трех-, четырехтоновый слендро. Отсюда – возможность перевода того или иного гэндинга из *слендро* в *пелог* и наоборот, что придает композиции как бы иную «окрашенность», подчас настолько существенно изменяющую ее облик, что она воспринимается непосвященными как новая, другая. Это происходит от того, что принципы интервального членения октавы у этих двух систем различны: в отличие от европейского 12-дольного, в *слендро*

октава разделена на пять приблизительно равных интервалов, а *пелог* – на семь неравных.

Паритетное отношение к использованию *слендро* и *пелог* тем не менее не противоречит их функциональному разведению. Так, *пелог* символизировал звучание «иного» мира, апеллируя скорее к божественным сутям, чем к людям (отсюда – предпочтительность их ночного исполнения). Не исключена возможность, что и сам термин *pelog* как-то перекликается с *pelo* – «странный», «чудесный», «трудно постижимый»: ведь в наиболее сакрализованных, обладающих мистической силой старинных гамеланах чаще всего использовался строй пелога (в том числе и в легендарном *гамелане Мунганге*).

Как же выглядит механизм регуляции Вселенной при помощи звука как своеобразного камертона, определяющего насыщенность эфира космической энергией, ее притоки и оттоки? Мы уже отмечали, что в Китае с древних времен считалось, что космическая гармония поддерживается с помощью точно найденных высотных и тембровых соответствий звука и элементов Мироздания: тон «гун», например, символически соответствовал Сатурну, Земле, желтому цвету, ветру, середине лета, сердцу человека, искренности, властителю, центру (как стороне света). В индонезийской же музыкальной традиции звуки в высотном отношении гораздо более расплывчаты и не жестко фиксированы, а характерный тембр инструментов с трудом «пробивается» сквозь «шумовой гул» гонгов. Таким образом, «состояние» Космоса реализуется определенным образом организованным звуковым процессом, ключевыми понятиями для которого являются «патет»¹¹ и «вирама».

Патет – это путь к «приручению», регуляции некоей звуковой стихии, приведения ее в состояние, при котором она только и может «вступить в общение» с другим миром. И если в сакральном церемониальном оркестре в древнем и средневековом Китае «послание» Небу осуществлялось последовательностями одиночных тонов, каждый из которых полагался самодостаточным и рассмат-

⁸ Как это произошло, например, в китайской музыке высокой традиции, где учение о темперации представляет собой стройную обоснованную (акустически, математически и этически) систему.

⁹ Две исторически сложившиеся в сфере гамеланного музицирования ладовзукорядные системы *слендро* и *пелог* также обнаруживают неустойчивость как в грамматическом, так и в понятийном отношении. Яванцы связывают появление *слендро* с поэтической легендой: этот лад подарил людям мифический Батара Эндра по велению бога Шивы. Отсюда – Sura – «бог» + Endra = Surendra = slendro. По утверждению Рангга Варсита (1802–1873), официального летописца и хранителя адата при кратоне Суракарты, это произошло в 404 г.

¹⁰ Оформление *пелога* – (другого типа разделения октавного пространства – на семь тоновых зон) – происходит несколько позднее – к XI–XII вв. (его создание приписывают легендарному принцу Панджи Хино Керпати), что, однако, не дает основания считать его зарождение более поздним в стадийном отношении, чем *слендро*.

¹¹ *Патет* (patet) означает «настраивать музыкальный инструмент», а также «обуздывать», «усмирять», «сдерживать». Это важнейший механизм упорядочивания специфически темперированной, не жестко организованной структуры звукорядов пелога и слендро посредством использования системы трех ладовых модусов (*лима*, *нем*, *баранг* – в пелог и *нем*, *санга*, *маньюра* – в слендро). В каждом из выделенных модусов существует установленная иерархия тонов, своеобразная аура микрохроматики (ср. с системой аланкар в индийской классической музыке), а также некое общее высотное пространство (диапазон) и характерные ладомелодические модели.

ривался как Микрокосм, то гамелан, по представлениям яванцев, фокусировал энергию Космоса соединением в одно целое некоторого множества звуковой материи, его регуляцией, игрой им.

Мы сопоставляем китайский церемониальный оркестр и гамелан, потому что они символизируют *принципиально различный подход к регуляции универсума*. Китайский церемониальный оркестр настраивался на существующее в определенный момент состояние Вселенной посредством установления высоты основного тона композиции – «Хуан чжун», которая соответствует времени суток, года, положению планет и т. п. В гамелане гораздо важнее момент энергетического выброса звука и последующий процесс его жизни в пространстве, как бы прощупывание космических энергетических сгустков, их кумуляция и регуляция. Звуковая энергетика гамелана направлена на результат, который начинает реализовываться уже в процессе исполнения гендинга: путь ярусно-кольцевой спирали, по которой движется *балунган* (balungan – яв. «скелет, остов»), – исходное мотивное ядро, как бы символизирует дыхание Вселенной, разрушающейся и возрождающейся в бесконечном движении.

Призрачные, мерцающие звуки гамелана в ночи, колеблющиеся на экране тени кукол *ваянга* – эти явления, составляющие своеобразный имидж яванской культуры, не случайно сравнивают с «лунным светом, отражаемым в пруду...». Как поэтично пишет Я. Кунст, «...яванский гамелан сравним только с двумя явлениями в мире – светом луны и бегущей водой... это своеобразное отражение состояния бытия – подобно тому, как лунный свет обнимает всю землю: он вечен как вода и изменчив как вода...» [7].

Как видим, и в сочинениях К. Дебюсси, и в гендингах гамелана основной образной метафорой является вода – как символ постоянного движения, как выражение бесконечного разнообразия и изменчивости мира. Сравните поэтические названия некоторых сочинения Дебюсси – «Игра волн» (2-я часть симфонического триптиха «Море»), «Ветер на равнине», «О чем рассказал западный ветер» (фортепианные прелюдии) и поэтические названия известных яванских гендингов – «Дождь с ветром», «Ветер в листе» и др.

Вода – один из древнейших и наиболее устойчивых символов у народов Юго-Восточной Азии: идея о животворной силе воды, обеспечивающей изобилие и благоденствие, издавна играла важную роль в космогонических представлениях яванцев, тайцев, кхмеров и др. Существует мистическая связь между водой как одного из природных элементов и основными инструментами гамелана – гонгами. До настоящего времени у некоторых народов этого региона сохранилось древнее поверье, что продолжительной игрой на гонгах можно вызвать дождь. Со спецификой водной среды связан и один из важнейших признаков музыкальной культуры Юго-Восточной

Азии – пространственность звучания, проявляющаяся как в вокальной музыке (вспомним многочисленные виды «водных» песен в регионе), так и в инструментальных ансамблях. Звучание *гамелан*, *пипхата*, *пинпеата* и *сайна* было рассчитано на игру на открытом воздухе, зачастую вблизи водного пространства. Такой же особой звуковой насыщенности окружающего пространства, когда резонирующий воздух придает звуку особый тембр, специфическую вибрацию, стремились достичь в своих сочинениях, особенно оркестровых, и композиторы-импрессионисты.

От извержения разбился материк.

Природа оставляет маленькие части суши.

И очень удивительно, что в них звучат
Природой разобщенные, но родственные души.

Все – на едином Звуче Океана,

Не признающие, что в мире есть семь нот,
Черпают вместе силу от встающего восхода,
Наречия вбирая словно полиглот...

И звуком «дзинь» и звуком «дзя»

Не расстаются с матерью-природой.

Бамбука ветвь, подобная струне,

Растущая со дна материкового лимана,

Не мыслит, где границы есть стране,

Глядящей на безмерность океана.

Застывши, пики лавы Явы

Завидуют раскрепощенности атолла.

А удивительность и совершенство в том,

Что все они поют под звуки гомелана (Ю. А. Градов [2])

Звукомusикальное двуязычие в мировой культуре XX–XXI веков

За последние десятилетия мы стали свидетелями все более усиливающейся тенденции к музыкальному «двуязычию». Современного человека – европейца, американца, жителя стран Азии и Африки и т. п. – отличает стремление к получению художественной информации как бы «из первых рук», особенно когда речь идет об инокультурной традиции. Именно поэтому европейец и американец предпочитают услышать индонезийский гамелан, кхмерский *пипхат*, бирманский *сайн вайн* в их «натуральном» виде, а не в качестве элемента композиторского опуса или составной части «фольклорного шоу». Подобный интерес неудивителен, так как эти ансамбли функционируют в своих странах как живые организмы, а не музыкальные реликвии, активно участвуя в социальной и культурной жизни современных индонезийцев, тайцев, кхмеров, бирманцев. Экспрессивный характер музыки, исполняемой этими ансамблями, разумеется, во многом отличается от той, которая звучала еще в начале нашего века во дворцах и кратонах Бангкока, Пномпеня, Джокьякарты: слуховой опыт музыкантов стал неизмеримо шире, им известно многое из того, что не входит непосредственно в их собственную творческую практику, но они продолжают развивать

свою традиционную музыку, утверждая ее применимость и действенность в сегодняшних условиях.

Традиция композиторского освоения гамеланного музицирования насчитывает в мировой музыкальной культуре уже более ста лет (если вести отсчет от первых опусов К. Дебюсси). Здесь опять-таки фактор устойчивости традиции важнее количественной статистики, учитывающей число произведений *a la* гамелан. Американские композиторы Чарльз Айвз, Колин Макфи, Джон Кейдж, Лу Харрисон, Харри Парч и их последователи, разочаровавшись в традиционных возможностях ограниченного пространства концертного зала, начали обыгрывать акустические возможности открытого природного пространства, создавая композиции, где культивировалось состояние как визуального, так и звукового «созерцания», самоценность не раз и навсегда сочиненного, зафиксированного и затем многократно повторяемого (того, что подразумевает традиционное понимание «композиции», «музыкального текста»), а неповторимость однократно воспроизведенной усилиями музыкантов конкретной звуковой акции, впоследствии (уже в 1970-е гг.) получившей название «звуковой инсталляции» или «звуковой скульптуры».

Таким образом, обращение большинства упомянутых композиторов к звуковой практике Азиатско-Тихоокеанского региона стало естественным продолжением их поиска новых звуковых реалий. И если увлечение философией и культурой восточных цивилизаций тем же Ч. Айвзом, Дж. Кейджем или Х. Парчем в научной литературе освещено достаточно подробно, то фигура американского композитора и этномузыколога канадского происхождения Колина Макфи (1900—1964) по-прежнему остается в тени, на наш взгляд, совершенно незаслуженно.

Совершенно очевидно, что К. Макфи стал первым композитором, чей творческий интерес к музыке восточных цивилизаций удовлетворялся не просто на уровне прослушивания аудиозаписей или контактов с музыкантами азиатских общин в США, как это чаще всего происходило с его коллегами, а непосредственно во время пребывания в Индонезии, в естественной среде функционирования этой музыки. Прожив на о. Бали около 10 лет, композитор приобрел и практические навыки музицирования на инструментах оркестра гамелан, вплоть до того, что организовал собственный исполнительский коллектив, регулярно выступавший в различных провинциях Бали. Свой уникальный звуковой опыт К. Макфи реализовал сначала в оригинальных аранжировках композиций гамелана для западных инструментов (для фортепиано соло, фортепиано и

флейты, для духовых — например, гобоя, труб и др. с ударными и пр.), а затем и в своих авторских композиторских сочинениях, среди которых наибольшую известность приобрели токката для симфонического оркестра «Табух-Табухан» (1936) и «Балийская церемониальная музыка для флейты и двух фортепиано» (1942).

Уже в самом названии, которое выбрал К. Макфи для сочинения «Табух-Табухан», есть особый глубинный смысл. Согласно яванскому космогоническому мифу, Божественный Батара Гуру (он же — Маник¹² для управления Вселенной изготовил три гонга — «тетабухан», которые и стали первым «божественным гамеланом». Термин «тетабухан» (tetabuhan) происходит от tabuh — «бита», колотушка, tabuh-tabuhan — ударять; но дело здесь не только в отражении в термине техники игры на гонге. Батара Гуру, используя метрически и высотно-организованные звуки гонга, подает, таким образом, сигналы всем богам мира и организует изначальный хаос Мироздания в упорядоченную систему. Знаменательно, что этот термин, восходящий к мифическому «прародителю» гамелана, используется сегодня музыкантами — ньяга как критерий особого эстетического и профессионального чутья, когда о ком-то из своих коллег они говорят: «Он обладает табух-табух!» (т.е. особым чувством «гендинга» — композиции для оркестра гамелан) — момент, не объяснимый чисто научными категориями или исполнительской технологией, а относящийся к области так называемой «звуковой магии».

Так гамеланный принцип мышления с его идеей единения миров фактически был положен в основу нового направления в западноевропейской музыкальной культуре, названного в конце 1960-х — начале 1970-х гг. минимализмом. Заинтересовалась феноменом гамелана и музыкальная наука. Однако в работах западноевропейских и американских музыкологов XX века так и не появилось специальных исследований, раскрывающих саму технологию взаимодействия явлений, принадлежащих к разным звуковым мирам. Этномузыкологи, в свою очередь, подробно описывали роль и место гамеланной традиции в индонезийском обществе, но не решались провести реальный анализ музыкальных текстов композиций гамелана и западных композиторских композиций минималистского направления (здесь, очевидно, срабатывает боязнь смешения разных методик анализа, принятых традиционным музыкознанием и этномузыкологией).

В начале 1990-х гг. автор статьи встречался в Нью-Йорке с исследователем Кэрол Оджа, опубликовавшей в 1990 г. солидное научное исследование о Колине Макфи, назвав его «Колин Макфи. Композитор двух миров» [9]. Само название

¹² Маник и Майя — два антропоморфных существа, созданные творцом Вселенной вместе с Небом и Землей, Солнцем и Луной. Маник, он же Батара Гуру, наделен прекрасной, сияющей внешностью, Майя — он же Семар, — темнокож и безобразен. Маник остается на небесах, Майя удаляется на Землю или в недра Земли. [4, с.18].

монографии красноречиво отражало идею автора – показать взаимодействие в творчестве конкретного музыканта двух различных звуковых миров – Западного и юго-восточно-азиатского. К сожалению, Кэрол, блестяще проанализировавшая все известные произведения Макфи, не будучи этномузыкологом, не смогла выявить основные принципы гамеланной традиции, а значит, ей так и не удалось показать в чем же конкретно заключалось в творчестве К. Макфи «взаимодействие двух звуковых миров».

Было бы слишком просто свести творчество последователей минимализма в музыке только лишь к использованию в композиции минимального интонационного материала, а также принципов развития музыкального текста за счет чисто экспрессивных звуковых характеристик. На мой взгляд, если вывести гамеланное музицирование в качестве первопричины возникновения минимализма, то выяснится, что переосмыслены были гораздо более сложные в эстетическом, теоретическом и психоэмоциональном отношении пласты звукомusикальной материи. И это была заслуга прежде всего американских композиторов западного побережья США — К. Макфи, А. Хованеса, Х. Кайэлла, Х. Парча, Дж. Кейджа, Лу Харрисона, а с начала 1970-х годов Л. Янга, С. Райха и др. Эти новые звуковые рубежи касались, например, как самого понимания сути «музыкального тона» — как микрокосма, включающего особую эстетику (например, толкование яванского термина «суара» соотносится с санскритским *Swaraj* — «самосверкающий», «самоцвет» и мн.др.), так и принципиальной температурной «размытости» звукопорядного строя гамеланов.

Заключение

Основная привлекательность гамелана для представителей других культур — именно в процессе коллективной звукомusикальной деятельности, а не в ситуации пассивного слушания, компания единомышленников, объединяемая общей целью — в данном случае — постижения раса¹³, достигают чувства глубокого удовлетворения (яв. «кепенак»). Осваивая гамеланную традицию, люди постигали и новую философию, и новый для городских жителей, «общинный» характер взаимоотношений, когда у человека появляется потребность, чуть ли не ежевечерне приходить на гамеланные собрания, представляющие собой не только музицирование, а и просто дружескую встречу друзей, соседей и родственников, на которой обсуждались новые кинофильмы и литературные произведения, декламировались стихи и т.п.

В рамках гамеланной традиции структура композиции — гэндинга — организуется по принципу ярусно-кольцевой спирали, по которой движется балунган (досл. «остов», «скелет») — исходное мотивное ядро — при постоянном его расширении и компрессии, что символизирует дыхание Вселенной, пульс ее материи, постоянное движение притока и оттока космической энергии. Сказанное в известной мере объясняет, почему к началу 1980-х гг. гамеланное музицирование в различных странах мира превратилось в своеобразный клуб по интересам. Оно свидетельствует о процессе дву-и-многоязычия, который набирает силу как в сфере профессионального, так и любительского музицирования во многих странах мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васильченко Е.В. Звук/музыка в системе культуры мировых цивилизаций. - М., РУДН. 2009.
2. Градов Ю.А. За ангелом. / Сборник стихов. - М., 2023.
3. Каталог гор и морей (Шан хай цзин). - М., 1977.
4. Кузнецова С.Н. У истоков индонезийской культуры (яванская культурная традиция (XVII-XX вв.)). - М., 1989.
5. Яншина Э.М. Формирование и развитие древнекитайской мифологии. - М., 1984.
6. Becker J. Earth, Fire, Sakti and Javanese Gamelan // Asian Music. Vol. 32. - № 3. P. 385–391.
7. Kunst J. Music in Java. - Vol. 1. The Hague, 1949.
8. Morton D. The traditional music of Thailand. Berkeley, 1976.
9. Oja C.J. Colin McPhee. Composer in two Worlds. - Washington-London, 1990.

References

1. Vasil'chenko E.V. Zvuk/muzy'ka v sisteme kul'tury' mirovy'x civilizacij. - M., RUDN. 2009.
2. Gradov Yu.A. Za angelom. / Sbornik stixov. - M., 2023.
3. Katalog gor i morej (Shan xaj czzin). - M., 1977.
4. Kuzneczova S.N. U istokov indonezijskoj kul'tury' (javanskaya kul'turnaya tradiciya (XVII-XX vv.)). - M., 1989.
5. Yanshina E'.M. Formirovanie i razvitie drevnekitajskoj mifologii. - M., 1984.
6. Becker J. Earth, Fire, Sakti and Javanese Gamelan // Asian Music. Vol. 32. - № 3. - P. 385–391.
7. Kunst J. Music in Java. - Vol. 1. The Hague, 1949.
8. Morton D. The traditional music of Thailand. Berkeley, 1976.
9. Oja C.J. Colin McPhee. Composer in two Worlds. - Washington-London, 1990.

¹³ Раса — объективированный комплекс психоэмоциональных состояний человека, придающий внутреннее единство всем формам его жизнепроявления.

The sound aspect is one of the most important channels of cultural interaction in the system of relations between civilizations. The article shows that the very idea of an orchestra, as a combination in a single, simultaneous sound of a certain number of musical instruments, the functions of which are realized in the process of unfolding a musical text, is universal. The author carries out a comparative analysis of the types of multi-component instrumental ensembles of various civilizations (the Near and Middle East, the Far East, Southeast Asia, Europe, etc.), differing both functionally and in terms of the acoustic compatibility of instruments, aesthetic attitude to the specifics of their sound, etc. As a result of the study, the author substantiates the view of minimalism as a phenomenon generated by the process of sound-musical bi- and multilingualism in the world culture of the 20th-21st centuries. This process is increasingly gaining momentum in the field of professional and amateur music-making in many countries of the world.

Key words: gong, gamelan, piphat, sayn, concerto grosso, naubat, mehter-khane, yin-yue, yang-yue, swara, suara, raga, karavitan, slendro, pelog, pathet, virama.

Səs aspekti sivilizasiyalararası münasibətlər sistemində mədəni qarşılıqlı əlaqənin ən mühüm kanallarından biridir. Məqalədə göstərilir ki, funksiyaları musiqi mətninin açılması prosesində həyata keçirilən müəyyən sayda musiqi alətlərinin vahid, eyni vaxtda səsə birləşməsi kimi orkestrin ideyası universaldır. Müəllif həm funksional, həm də alətlərin akustik uyğunluğu baxımından fərqlənən müxtəlif sivilizasiyaların (Yaxın və Orta Şərq, Uzaq Şərq, Cənub-Şərqi Asiya, Avropa və s.) çoxkomponentli instrumental ansamblarının növlərinin müqayisəli təhlilini aparır. onların səsinin spesifikasiyınə estetik münasibət və s. Tədqiqat nəticəsində müəllif minimalizmə XX-XXI əsrlər dünya mədəniyyətində səs-musiqili iki və çoxdillilik prosesinin yaratdığı hadisə kimi baxışını əsaslandırır. . Bu proses dünyanın bir çox ölkələrində həm peşəkar, həm də həvəskar musiqi yaradıcılığında getdikcə daha çox vüsət alır.

Açar sözlər: gong, gamelan, piphat, sayn, concerto grosso, naubat, mehter-xane, yin-yue, yang-yue, swara, suara, raga, karavitan, slendro, pelog, pathet, virama.