

Наталья Б. Зубарева

*Пермский институт культуры и искусства*

## **О "МУЗЫКАЛЬНОМ ГЛОТТОГЕНЕЗЕ"**

**(опыт сравнительно-исторического анализа ранних этапов становления звуковых языков)**

Одним из стратегических направлений развития современного гуманитарного знания является рассмотрение всего разнообразия культурных феноменов сквозь призму языка. Среди множества объектов семиотического анализа выделяются естественные языки и художественная литература, обладающие между собой наибольшей общностью и поэтому находящиеся в центре интересов гуманитарной семиотики. Что же касается других видов художественного творчества, то они относятся, скорее, к объектам периферийного плана, хотя и в этой области опубликованы многочисленные разрозненные исследования. Их основную тенденцию можно обозначить как стремление обнаружить те материальные средства, которые искусство использует в качестве знаков своего языка.

В музыковедении период интенсивной разработки художественно-семиотической проблематики пришелся на конец 1960-х — начало 1980-х гг. Наиболее значительные работы этого времени связаны с постановкой вопроса о знаковости музыкального языка, причем предлагаемые решения данного вопроса не просто различны, а подчас диаметрально противоположны. Так, А.Сохор, признавая знаковую природу языка музыки, вместе с тем считает, что знаковость его носит факультативный характер и проявляется дискретно, в определенные моменты развертывания музыкального текста (Сохор 1970). В.Медушевский и С.Мальцев, характеризуя данную проблему и опираясь на известную знаковую триаду, придерживаются точки зрения, согласно которой в музыке существует три вида знаков — иконические, индексные и конвенциональные (Медушевский 1977, 1979; Мальцев 1980). По мнению же

Л.Мазеля, музыкальный язык пользуется "сложными знаками, сочетающимися свойствами знаков разных типов" (Мазель 1972: 42). С точки зрения Ю.Кона, музыкальному знаку не свойственно качество иконичности. В одной из работ он пишет: "< > музыкальный знак ни в коей мере не иконографичен" (Кон 1967: 99); и далее: "Десигнат в этой системе не имеет вещественного характера" (Кон 1967: 100). М.Арановский придерживается особой позиции, согласно которой музыка обладает свойствами языка, но при этом не имеет знаковой природы. "Элементы музыкальной ткани не имеют своих денотатов", — пишет он в статье "Мышление, язык, семантика" (Арановский 1974: 62).

Описанные подходы достаточно полно представляют музыкальную семиотику, а их несовместимость служит убедительным объяснением того разочарования в результатах семиотических исследований, которое в 1990-х годах вызвало снижение интереса к музыкально-лингвистической проблематике в целом. При этом на второй план отошли не только проблемы раскрытия знаковой сущности музыки или вычленения знаков в музыкальных текстах, но и проблемы, не связанные непосредственно с отношениями означающей и означаемой стороны языковых единиц. К таким проблемам относится, в числе прочих, происхождение и становление музыкального языка, составляющее предмет настоящей работы.

В основе исследования лежит комплексная сравнительно-историческая методика, объединяющая лингвистические, музыковедческие и этномузыкологические приемы и процедуры, направленные на воссоздание незасвидетельствованных состояний языка музыки, в первую очередь — ранних этапов его эволюции. Обозначенный комплекс зиждется на ряде допущений, главные из которых необходимо назвать.

Во-первых, говоря о незасвидетельствованных состояниях музыкального языка, мы имеем в виду не только звукоинтонационную составляющую первобытных обрядов, но и те периоды становления профессионального музыкального искусства, в которые его состояние можно считать зафиксированным лишь частично. Известно, что музыкальная культура далеких исторических эпох

была бесписьменной, в результате чего она получила в музыковедении косвенную характеристику, основанную на данных литературных, изобразительных и тому подобных источников. В области изучения памятников музыкальной письменности, от иероглифов Древнего Египта до русских крюков, существенным моментом является неизбежная при расшифровке гипотетичность их транскрипции на современную нотацию. Наконец, музыкальные произведения "недостаточно просто знать, а нужно слышать в соответствующем исполнении" (Ливанова 1981: 84), что справедливо как по отношению к искусству архаических культур, так и по отношению к европейской музыке вплоть до начала XVIII-го века.

Во-вторых, развитие музыкального языка можно уподобить эволюции вербальных языков с точки зрения некоторых общих закономерностей, однако полной аналогии нет. Если естественный человеческий язык существует в определенное историческое время в соотношении с конкретным социумом, то для языка музыки существенна также его принадлежность тому или иному периоду развития музыкального искусства, вследствие чего этапы глоттогенеза, сопоставимые стадийно, как правило, не совпадают друг с другом хронологически.

В-третьих, сравнительно-историческая методика позволяет реконструировать языковые состояния с любой требуемой степенью полноты, однако в настоящей работе предпринято воссоздание только тех фрагментов отдельных уровней музыкального языка, которые обладают наибольшим сходством с фрагментами соответствующих уровней вербального языка.

"Музыкальный язык возникает, формируется и развивается в процессе музыкально-исторической практики и в этом смысле является продуктом эволюции музыкальной деятельности" (Арановский 1974: 95), поэтому центральной проблемой настоящего исследования оказывается возникновение самой музыкальной деятельности, тесно связанное с происхождением искусства в целом. Корпус общих и специальных взглядов на становление художественного творчества зиждется, главным образом, на археологических данных, которые обеспечивают доступ к истокам

изобразительного искусства, но мало помогают при изучении корней словесного и музыкального искусства. "Для этого, — пишет Е.Мелетинский, — нужно обращаться к данным этнографии, что представляет значительное неудобство, так как о предыстории <j> искусства одних народов приходится судить на основании архаического фольклора других, исходя при этом из представления о единых, общих закономерностях общественного развития" (Мелетинский 1972). Современная музыкальная этнография располагает сведениями о музыке таких племен, как ведда, кубу, огнеземельцы и другие, который, тем не менее, не может выступать как функциональный аналог изобразительных реликвий палеолита, поскольку ни одно из этих племен "по своему развитию не стоит на уровне верхнепалеолитического общества, исчезнувшего в конце ледникового периода около 10-12 тысяч лет назад" (Абрамова 1972: 9). Таким образом, исследование зарождения языка "прамузыки" в рамках начальной музыкально-творческой деятельности сопряжено не столько с конкретно-историческим осмыслением накопленных материалов, сколько с проведением обратной реконструкции, основанной на соотнесении данных современного состояния традиционного искусства с его первичным состоянием.

Наиболее характерной чертой раннехудожественной практики является, по-видимому, ее видовая нерасчлененность: первобытный ритуал использовал и тектонику природных форм, и изображение, и телесную пластику (в том числе — движения тела, мимику, жесты), и звуковые сигналы (в словесной и интонационной форме). Подобным синкретизмом отмечен и первый период становления языка, на протяжении которого жестовая сигнализация сосуществовала со звуковой (Якушин 1984). Если учесть, что на основе соотнесения звуковой и изобразительной составляющих обрядового реконструкта он может быть приурочен к верхнему палеолиту, то следует признать, что рассматриваемый этап глоттогенеза совпадает у разных систем знаков не только как логически необходимая стадия, но и по хронологии<sup>1</sup>.

На данном этапе в обоих языках сложилась звуковая субстанция, обладающая качественной специфичностью. В словесных

языках этот процесс направлялся главным образом отличием речевого аппарата людей современного типа от речевого аппарата неандертальцев, в котором отсутствовала фарингальная полость, необходимая для дифференциации многих звуков, в частности, гласных. В этой связи для периода, лежащего между *Homo sapiens* и *Homo sapiens sapiens*, важнейшей задачей оказывалось формирование такой звуковой материи, на которую позднее могли бы быть перенесены принципы построения последовательностей жестов рук, служившие в "языке жестов" гоминидов главным способом передачи сложных значений (Иванов 1990: 108-109).

Аналогичные задачи стояли в это время и перед "прамузыкой", причем пути их решения тесно связаны с синкретизмом художественно-творческой деятельности, который в данном случае проявляет себя как слитность реального и творимого человеком миров. В подобных условиях создаваемая первобытным искусством модель действительности еще не выделена из нее и потому способна функционировать как открытая система, то есть система, имеющая внешний источник энергии и обменивающаяся энергией с окружающей средой. Рассматривая с этих позиций раннефольклорную мелодику, следует признать, что она удовлетворяет обоим выделенным условиям, а это позволяет воспользоваться предложенным А.Ю.Лоскутовым и А.С.Михайловым (Лоскутов, Михайлов 1990: 219) вероятностным алгоритмом для ее исследования в качестве самоорганизующейся системы. Названным способом было обработано 83 обрядовых напева из альбома "Традиционная музыка русского Поозерья", каждый из которых был представлен 10 диаграммами, полученными в результате осреднения по 100 реализациям. Проведенный далее анализ каждой группы диаграмм позволил с высокой степенью вероятности предположить, что расчленение частотного континуума на дискретный ряд тонов происходит благодаря унисонному совпадению нескольких одновременно звучащих вариантов мелодии (Зубарева 1999: 356-359; Зубарева 1999а: 97). Так возникают предпосылки формирования качественной определенности тонов, закрепляющиеся в повседневной практике благодаря многократным повторениям и

обеспечивающие, в свою очередь, появление собственно музыкальных звуковых форм на следующем этапе "музыкального глотогенеза".

Данный этап связан с метаморфозами фольклора — с выделением "мастеров", их постепенной профессионализацией и становлением мусического искусства античного типа. В рамках этого синкретического искусства, существовавшего также в средневековой Европе, а в ряде стран Востока дожившее до наших дней, "сочинение стихов было, по существу, вписыванием слов в музыкальную раму, которая в простых размерах (<·>) могла ограничиваться временными соотношениями, сохраняющимися и в декламации, но в сложных строфах лирики всегда подкреплялась мелодией" (Харлап 1972: 222)<sup>2</sup>. Упомянутая "рама" представляла собой одноголосную мелодико-ритмическую модель, входившая в качестве составной части в систему жанрово-поэтических моделей, вытеснивших в рассматриваемый период модели ритуальных ситуаций. Отличительной чертой такого рода моделей является не столько формульность мелодического и ритмического рисунка, сколько присущая им самостоятельная выразительность ("этос"), позволяющая сравнивать их со словесными способами названия предметов посредством последовательности фонем, развитие которых принято относить ко второму периоду эволюции вербального языка<sup>3</sup>.

Сходной чертой ранних звуковых языков является также их синтаксическая простота, причем по отношению к музыкальному языку постановка вопроса о наличии собственного синтаксиса некорректна, поскольку в стихотворении обычно повторялась одна и та же метрическая формула, неразрывно слитая с мелодией, все структурные единицы, следующие за первой, по необходимости воспроизводили одну и ту же музыкальную модель. Формирование специфически музыкальных синтаксических конструкций может быть отнесено к переходной эпохе XIV-XVI веков, которая в интересующем нас аспекте отмечена активной работой над приемами преобразования музыкального материала в применении к так называемому "всеобщему идеальному тематизму"<sup>4</sup>. Таким

образом, только к началу XVII века, то есть к моменту окончательного вычленения собственно музыки из музыкально-поэтического единства, заканчиваются те процессы становления ее языка, которые для вербальных языков в основном завершились около 100 тысяч лет назад в период вступления на арену истории *Homo sapiens sapiens*.

Предпринятая попытка сравнительно-исторического анализа ранних этапов становления звуковых языков не претендует, разумеется, на исчерпывающую полноту решения поставленной проблемы, однако результаты данного исследования позволяют говорить о том, что эволюция музыкального искусства происходила не имманентно и не вследствие одностороннего влияния общих закономерностей развития знаковых систем, а путем взаимодействия того и другого. Постепенность и логичность развития языка музыки во многом напоминают эволюцию вербальных языков, о которой И.А. Бодуэн де Куртенэ писал: "Данный язык не родился внезапно, а происходил в течение многих веков: он представляет собой результат своеобразного развития в разные периоды. Периоды развития языка не сменялись поочередно, как один караульный другим, но каждый период создал что-нибудь новое, что при незаметном переходе в следующий составляет подкладку для дальнейшего развития" (Бодуэн де Куртенэ 1962: 57).

1 В соответствии с хронологической таблицей А. Леруа-Гурана нижняя граница верхнего палеолита проходит по мустьерской эпохе (~ 40 тысяч лет до н.э.). К этому же времени принято относить расселение человека из Африки по Евразии, давшее впоследствии (~ 30-40 тысяч лет назад) начало отдельным языкам макросемей.

2 "Сходным образом и в средневековой лирике размер строфы был неотделим от ее мелодии (у миннезингеров и мейстерзингеров это единство называлось "гон")" (Харлап 1972: 222).

3 Проводимая аналогия становится возможной благодаря процедуре внешней реконструкции, ведущей к архетипу музыкального языка через сравнение с вербальным языком.

4 Этот вывод является результатом внутренней реконструкции, ориентированной на исторически засвидетельствованное состояние языка музыки нового времени и его проецировании в прошлое.