

Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė  
(Wilno)

## МАГИЧЕСКАЯ МУЗЫКА СУТАРТИНЕС КАК СИМВОЛ ГАРМОНИИ И ПОРЯДКА

Polifoniczne pieśni litewskie zwane *sutartinės* stanowią wedle autorki przykład archaicznego muzykowania rytualnego, w którym dźwięki i ruchy wykonawców mają walor symboliczny, odwzorowują harmonię i kosmiczny porządek świata. Magiczne działanie tej muzyki ma oparcie w strukturze melodii i tekstu oraz w sposobie wykonywania całego utworu. Ważnym elementem magii *sutartinės* jest już sama barwa głosu, skupiona na samogłoskach i ewokująca efekt „gęgania” czy „gdakania”. Barwa ta stanowi swego rodzaju „maskę dźwiękową”, nakładaną na czas wykonywania pieśni. Muzyka *sutartinės* płynie po niemającym końca symbolicznym kręgu, brak w niej sygnałów początku, kulminacji i końca, rytmiczne powtarzanie formuł daje efekt pulsacji, pozwala wykonawcom i słuchaczom zanurzyć się w hipnotycznym bezczasie, podobnie jak to ma miejsce w tantryzmie z mantrami. Refreny litewskich *sutartinės* przypominają hinduskie mantry także poprzez różne gry dźwiękowe, np. modyfikacje jednego słowa typu *laduto* — *ladoto* — *lodata* itp. Charakterystyczny przyśpiew *lado* — znany też słowiańskim pieśniom obrzędowym — któremu towarzyszy klaskanie, miał prawdopodobnie sens głębszy, mitologiczny, podobnie jak niektóre apostrofy do bóstw w sakralnych tekstach starohinduskiej Rigwedy.

Śpiew *sutartinės* daje się porównać z czynnością tkania za pomocą formuł słowno-muzycznych i odpowiednich ruchów, co dało podstawę dla wprowadzenia specjalnej notacji tego śpiewu nie za pomocą nut na pięciolinii, lecz małych kwadracików na papierze milimetrym. Maniera zlewania głosów i śpiewania *sutartinės* w zamkniętym kole wykonawców służy osiągnięciu efektu dzwonów, których głos także daje podstawę do przeżywania harmonii ze światem. Nazwa pieśni *sutartinės* wywodzi się od litewskiego czasownika *sutarti* ‘być w harmonii, zgadzać się’.

Древние китайцы считали музыку таинственным даром, перешедшим к нынешним поколениям от архаических героев, а к тем, в свою очередь, — от божеств-предков. „Она-то и несла в себе «знание предков», облеченное в числовые отношения” (Ткаченко 1990, 45). В древнем Китае издавна знали специальные звукоряды, посвящённые исполнению торжественно-ритуальной музыки. Предположим, что и первые исполнители *сутартинес* — архаичных полифонических песен — когда-то имели и хранили свою систему поэтических и музыкальных формул, которая служила основой ритуального музицирования, иначе до нас не дошла и на нас не повлияла бы магия *сутартинес*, уходящая в глубину веков. К сожалению, литовцы не оставили никаких трактатов об этой своеобразной музыке. Поэтому причины её сильного магического влияния (которое почувствует каждый, кто достаточно долго слушал *сутартинес*) я попытаюсь найти в структуре и специфике исполнения самих *сутартинес*, опираясь на свою интуицию и многолетний опыт<sup>1</sup>.

Одним из особенно важных элементов магичности *сутартинес* является специфика их исполнения, т.е. тембры исполнительниц. Известно, что *сутартинес* исполняются специфическими, слегка напряженными голосами, при четком выделении и подчеркивании гласных. По словам музыковеда З. Эвалда: „Признаком, указывающим на генезис [...] древнего слоя магической обрядности является сохранность в нем резкого напряженного тембра — специфической подачи звука, характерной для музыки ранних общественных формаций” (Эвалд 1979, 17). Как говорили сами исполнительницы, *сутартинес* пелись „кудахтая” (*kudakuojant*), „гогоча” (*gargsint*), „икая” (*žagsint*), (*tūtuojant*) и т.п. А. Чекановская (Czekanowska 1972, 156) полагает, что „кудахтанье” — это один из эффектов инструментальности в вокальной музыке. Итак, описание манеры пения исполнительниц *сутартинес* при помощи сравнения „как куры кудахчут”, вероятно, означает с первого взгляда непривычное (или не очень удобное) для специфики голоса „прыгание”, которое ближе к инструментальной природе (вспомним терцовофанфарную основу мелодики *сутартинес*):



<sup>1</sup> Автор данной статьи уже 20 лет является руководителем и лидером группы исполнительниц *сутартинес* „Trys keturiose”.



припева — словесно-ритмической формулы. Интересно, что современные психотерапевтические исследования подтвердили факт повышения эффективности воздействия на психику человека сокращенных и кодированных формул самовнушения, сравнительно с обычными, развернутыми текстами таких формул. По словам А. Терентьева, „в этом свете представляется возможным идентифицировать в определенном аспекте принцип действия сокращенных формул самовнушения” (Терентьев 1989, 18). В тантризме „все средства спасения могут быть спрессованы в слова краткой формулы” (Там же, 17). Физиологи обратили внимание на факт, что погружение в гипноз возможно при раздражении нервных клеток монотонным и раздражителями — звуковыми, касательными (т.е. ритмически организованными), зрительными. Большинство этих элементов присутствует как в „заклинательном” произнесении мантр<sup>5</sup>, так и в процессе исполнения *сутартинес*.

Однако вернемся к постоянно звучащим припевам *сутартинес*, напоминающим бесконечное повторение мантр. Можно заметить, что припевы *сутартинес* часто основаны на различных формах того же слова-рефрена (это как будто игра звуковыми созвучиями): *tatato-totata; Rótile — ratilél — ratiliõ; siuduja-siudijo-siudijula; doBILE bite, dabiléli; tūto-tūtava; siuli siulingėla* и т.п. Итак, в данном случае возможны далёкие ассоциации с поэтикой „Ригведы”, в которой, по словам Т. Елизаренковой, слово, переданное на уровне созвучия, — а это обычно имя бога или „донесение”, посланное богом, — поэт разделяет на отдельные звуковые элементы: звуки и их комбинации, слоги, морфемы [. . . ]<sup>6</sup>. Здесь мы можем вспомнить припевы, характерные для *сутартинес*: *laduto laduto; lodata lodata; lado lado tatato* и т.п. Пение *lado, lado* упоминается и при описании встречи литовского князя Альгидаса (Ольгерда) после победной битвы около 1368–1372 г. в Вильнюсе: „После того, как Ольгерд со своей женой возвращались из Витебска в Вильно, ему навстречу вышли все люди, которые по языческому обычаю хлопали в ладоши и пели *Lado! Lado! . . .*” (Strykowski 1582; II 13). Подобны и описания встречи других литовских князей (Вайшвилкаса, Йогайлы и др). В этих случаях пели, хлопая в ладоши. Упомянутое слово „ладо” (или его модификации) издавна употреблялось в игре взрослых с маленькими детьми — „ладушки”: „*lad lad ladytj ladytj, duos mamutė sisytj, sisytj. . .* (LLD Vк 175): „*katu katu katutes, ladu ladu ladutes. . .*” (LLD Vк 187); „*ladutes ladutes, košelj virė, pienelj lakė, — apsik!*”. Итак, *lado* могло быть

<sup>5</sup> Календарные обычаи. . . 1989, с. 276–277.

<sup>6</sup> Elizarenkova 1993, 132.



одним из звукоподражаний, сопровождавших движения хлопания, что имело, возможно, и более глубокий смысл. Кстати, рефрен „ладо” особенно характерен для славянских песен и хороводов (весенних календарных праздников, праздника Ивана Купалы и др.). Опираясь на последние исследования мифолога Н. Велюса<sup>7</sup>, можно утверждать, что слово *ладо* в припевах литовских *сутартинес* в древние времена имело скорее всего, и сакральное, мифологическое значение. Поэтому сведения М. Стрийковского и других летописцев XVI–XVII в. о том, что Lado (Ladona) был богом (богиней), которого почитали литовцы, русские и соседние народы, по словам Н. Велюса, можно считать достоверными (Vėlius 1998, 26).

Итак, что обилием аналогичных рефренов (а в прошлом и несомненной смысловой их нагрузкой) *сутартинес* близки к санскритским мантрам, в которых почитается слог имени божества (или произнесенный звук связывается с соответствующим божеством). С первого взгляда кажется, что некоторые припевы *сутартинес* основаны лишь на игре отдельных звукоподражаний, поэтому восстановить их семантику вряд ли возможно. Подобная мысль о словесной игре была высказана Т. Елизаренковой: „Звуковые намёки могли быть этимологически обоснованными (игра производными словами от общих корней), но также их основой могла быть и семантизация случайных звуковых конгломератов”<sup>8</sup>. Итак, тексты „Ригведы”, также как и звукоподражательные припевы *сутартинес*, до конца понять невозможно. По словам П. Гринцера<sup>9</sup>, они допускают возможность толкования многих стихов и даже целых гимнов на нескольких уровнях: ритуальном, космологическом, психологическом, философском, а также поэтическом.

Такая традиция деления слов на части, как показывают исследования В. Топорова, была свойственна еще индоевропейским поэтам. Она могла развиваться и дальше, обретая всё новые облики (как в индо-иранской, греческой, кельтской, германской и других поэтических традициях)<sup>10</sup>. Можем вспомнить канонизированные средства поэтики раннего средневековья — метатезу слогов и инверсию слов. Обратим внимание и на палиндром — „перевертень”<sup>11</sup>. Корни этих поэтических

<sup>7</sup> Vėlius 1998, s. 22–27.

<sup>8</sup> Елизаренкова 1993, 208.

<sup>9</sup> Гринцер 1999, 11.

<sup>10</sup> Топоров 1987, 201.

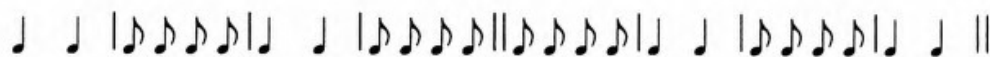
<sup>11</sup> Палиндром(он) [гр. *palindrome* — бегу назад] — слово, фраза или стих, одинаково читающиеся слева направо и справа налево, напр. „кабак” (*Словарь иностранных слов* 1983, 357).

средств таятся в „тайной речи”, свойственной архаическим сакральным текстам. Древние были убеждены, что сами боги вкладывают эту речь в уста певцов, даруя им способность слышать ее в минуту высшего озарения (*Литература древнего Востока...*, 1984, 47). Вспомним, что *kavi* „Ригведы” — это одновременно и поэт, и вдохновенный пророк, и хранитель миропорядка с помощью жертвы и гимна<sup>12</sup>. Эти функции *kavi* имеют широкие типологические параллели в архаической устной и письменной сакральной поэзии. По словам П. Гринцера, *kavi* сопоставимы с древнеирландскими филидами — поэтами и прорицателями, а также с древними скальдами, чье искусство было исконно связано с рунической магией и с китайскими мудрецами, которые воплощали в литературе мировой порядок. Очевидно, что в архаическом фольклоре прототипом искусства (неотделимого от магии и сакральной мудрости) всех этих творцов могло послужить искусство шамана (Гринцер 1999, 20).

Однако вернемся к излюбленной для „священной речи” игре словами. Можно полагать, что аналогичные законы „деления на части”, „переставления” и „оборотного чтения” могли действовать и в архаической музыке, т.е. в наших *сутартинес*. Для обоснования данной мысли необходимо вспомнить синкретизм поэзии и музыки древних времён (кстати, мантры тоже произносились речитативом — своеобразно пелись; прекрасные певцы — создатели „Ригведы” — *ṛiṣi* пользовались устоявшимися приемами композиции и набором традиционных словесных формул)<sup>13</sup>. Похожие явления komponирования музыки встречаются в профессиональном творчестве. Это ретроградная имитация (ретроверсия, „рак”), характерная для полифонической музыки. Аналогичный принцип зеркального отражения является основой построения многих *сутартинес*. Чаще всего, однако, „читается” лишь музыка, т.е. ритмические формулы *сутартинес*, а не текст:



Do-bi-le, to- ta-ta to- ta-ta / do-bi-lél, ta ta-to, ta-ta-to; (LLIM 20)



Lioi, lioi ša-la-vi-jo, pa- la- vi-jo, ly-lio / Ša-la-vi-jo, ly- lio, pa-la-vi-jo, ly- lio (LLIM 15) и др.

<sup>12</sup> Гринцер 1999, 20.

<sup>13</sup> *Литература древнего Востока...* 1984, 47.

Есть и такие образцы, в которых по принципу зеркала „отражается” вся *сутартинес* (и музыка, и текст):



Lu- lioi, se-se li-nų / se-se li-nų, ly- lioi (SIS 210)  
 Tū- toj, kų čia ve-ža / kų čia ve-ža, tū- toj (SIS 1290)  
 Šie- na du ku-pe-čiu / du ku-pe-čiu šie- na (LLIM 10,11) и др.

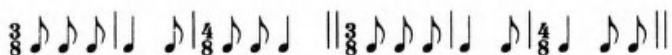
Можно предположить, что данное явление не является обыкновенным принципом строения музыки *сутартинес*, который для музыковеда объяснялся бы законом комплементарности ритмики. Наоборот: таким образом издавна писались разные священные письмена и произносились священные (магические) тексты, например, заговоры. Египетские иероглифы писались не только сверху вниз, но и справа налево, а также слева направо (кстати, писание иероглифов считалось приоритетом жрецов)<sup>14</sup>. Руны<sup>15</sup> также писались различно: справа налево, слева направо и бустрофедоном<sup>16</sup>. Аналогичные принципы такого письма можно найти и в музыке *сутартинес*:



Sa-dū-to tū - to, sa-dū-to tū - to / tū - to sa-dū-to, tū - to sa-dū-to (LLIM 152)



Ri-čiau ro-tų, do-bi-lio / ri-čiau ro-tų, do- bi-lio (SIS 840)



Ge-du-la lie-pu, ge-du-la / ge-du-la lie-pu, ge-du-la (SIS 117)

Итак, подобно тому, как жрецы „Ригведы” для создания гимнов *подбирают* самые нужные слова (их сакральная речь считается орудием

<sup>14</sup> Neimontas 1998, 19.

<sup>15</sup> Как известно, руны — это „тайна”, а также „разговор”, но, по словам П. Неймонтаса — не всякий, а только магический, связанный с умением *говорить* (в латышском *runāt* — ‘говорить’, *runa* — ‘язык’, в немецком *runen* ‘разговоривать, говорить шёпотом’ (Neimontas 1998, s. 50).

<sup>16</sup> Бустрофедон [гр. *bustrophdon* < *bus* ‘бык’ + *stropho* ‘поворачиваю’] — тип письма с переменным направлением строки: первая и все последующие нечетные строки пишутся и читаются справа налево, а вторая и все последующие четные — слева направо (*Словарь иностранных слов* 1983, 92).

мироздания)<sup>17</sup>, как мудрецы или маги-астрологи древнего Китая *подбирают* (настраивают) тоны звукоряда музыки-ритуала (т.е. создают музыку космического порядка), так и „подбирательница” *сутартинес (rinkėja)*<sup>18</sup>, подбирая нужные словесные и ритмические формулы, участвует в музыкальном гармонизировании космоса — в творении космического порядка.

Создатель речи в „Ригведе” часто сравнивается с ткачем<sup>19</sup> („он — мастер, „выделывающий” свой гимн наподобие того, как выделывают ткань ткачи”<sup>20</sup>), а ткань, как известно, считается одним из средств превращения хаоса в космос. Ткань, в котором принимают участие боги, имеет символическую связь с жертвоприношением: „сто одним действием, предназначенным богам, жертвуется —/ Её ткнут отцы прибывшие./ Они сидят при вытянутой жертве произнося: „Тки вперёд, тки назад”<sup>21</sup>. Очевидно, что принципы тканья (в данном случае — сакрального) и священной речи являются как бы одинаковыми: *вперёд-назад*. В исполнении *сутартинес* такое пение ритмических формул *вперёд-назад* при переплетении нескольких голосов образует единую музыкальную ткань (опять же ткань!)<sup>22</sup>. Существует ли здесь какая-либо связь? Возможно, на некоторую общность указывает связь терминологии творческого процесса главной певицы *сутартинес* — *подбирания* текста и мелодии — с терминологией тканья-вязания.

Один из наиболее распространённых видов поясов в Литве называется „подбирательным поясом” *rinktinės juostos*<sup>23</sup> (скорее всего здесь имеется в виду подборание, т.е. создание узоров). Очевидно, похожее

<sup>17</sup> Когда мудрые мыслью создали речь,  
Просеивая (ее), как зерно — ситом,  
Тогда друзья познали содружества.

Их священный знак нанесен на речь (Ригведа X, 71).

<sup>18</sup> *Rinkėja* (подбирательницей или собирательницей) в народе называют певицу, которая начинает петь *сутартинес* и во время исполнения меняет (т.е. творит) слова, в то время как другие певицы, следующие за ней по принципу канона лишь повторяют те же слова. В контрапунктных *сутартинес (кятуринес* — „вчетвером”) *rinkėja* („подбирательницей”) называют ту певицу, которая исполняет мелодическую партию со „смысловым” текстом; ту, которая все время поет лишь припев, называют *pritarėja* („акомпаниаторша”, „акомпанирующая”), *giedotoja* („певица”, „поющая”).

<sup>19</sup> „Только тот и нить понимает, и ткань, / Тот правильно может произносить речи,/ Кто ее постиг... (Ригведа VI, 9).

<sup>20</sup> *Литература древнего Востока...*, 1983, 47.

<sup>21</sup> Ригведа X, 130, 1.

<sup>22</sup> По словам В. Туменаса, в Ведах к „тканию вперёд-назад” приравнивается пение гимнов, вдохновленная Ашвинами их поэзия (Tumėnas 1999, 39).

<sup>23</sup> Vandytė 1998, 15–22.



значение имело и „собираение глаз” при вязании. Как установили специалисты по индоевропеистике (Гамкрелидзе, Иванов 1984, 835), метафорическое использование терминов ремесленников особенно характерно для поэтического языка:  $t(h)-ek(h)s$  — „изготавливать, „плести”, „обрабатывать”, „лепить” в значении „сложить песнь”, „сочинять” (др.-инд. *taks* — „сложить песнь”)<sup>24</sup>.

Здесь следовало бы вспомнить, что в древнем мировоззрении человек, освоивший тайны ремесла, полученные от мифологического персонажа, как бы повторяет те же операции, которые в первичном творении были под силу лишь божественным создателям Вселенной. Мифы многих народов показывают, что „великая богиня, занимаясь прядением и ткачеством, осуществляет акт творения, организует, упорядочивает хаос, превращая его в космос” (Кинжалов 1990, 84). Часто (например, в древнегреческих мифах) ткающие богини сопровождают свою работу пением. Итак, пение тоже является магическим средством преобразования хаоса в космос. Из сказанного следует, что деятельность ремесленников (ткачей, кузнецов и др.), а также поэтов (певцов) и музыкантов<sup>25</sup> когда-то имела не столько утилитарное, сколько космологическое значение. Можно полагать, что с аналогичным пониманием связана и общность терминов пения (подбирая текст) литовских *сутартинес* и тканья или плетения (вязания), которая указывает на древнее происхождение данного явления.

Кстати, само плетение двух самостоятельных мелодий<sup>26</sup> *сутартинес* очень близко процессу тканья, во время которого нити как бы ныряют одна сквозь другую: то появляются, то опять прячутся. При таком постоянном перемещении и создается разноцветная узорчатая ткань. Близость музыки *сутартинес* и ткани стало еще очевиднее, когда появилась идея своеобразной их нотации<sup>27</sup> — не нотами на нотных линейках, а квадратиками на миллиметровой бумаге. По этой системе, при

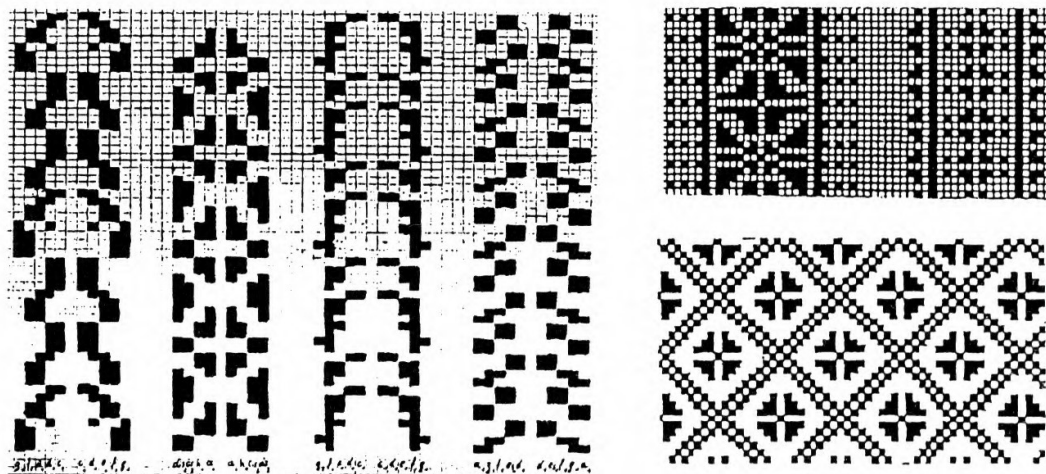
<sup>24</sup> Кроме того  $seH(i)$  — „связывать”, „скручивать” в значении „песнь”, „песнопение” (очевидно, „нечто сплетенное, соединенное”), ср. хет. *išhamai* — „петь”, „песня”; др.-инд. *s.tan* — „песнь”, „ведический стих”;  $siu(H)$  — „связывать”, „скручивать”, в значении „связанного поэтического текста”, „произведения” (Гамкрелидзе, Иванов 1984, 835).

<sup>25</sup> Кстати, в широком смысле все — и поэты, и певцы, и музыканты — в древности считались ремесленниками.

<sup>26</sup> Следовало бы объяснить, что в полифонии *сутартинес*, сколько бы не было исполнительниц (а основные способы пения — вдвоём, втроём и вчетвером), всегда одновременно звучат лишь две мелодии (два голоса).

<sup>27</sup> Данный способ графической нотации *сутартинес* создал композитор Д. Валёнис (Valionis 1997).

повторении мелодий *сутартинес* много раз (как это обычно и бывает в живом исполнении) и использовании принципа зеркальной симметрии, получаются „партитуры”, очень близкие к традиционным геометрическим узорам литовских поясов, скатертей, полотенец и др. тканей.



Интересно, что термин „подбирания” употребляется и в традициях архаичной полифонической музыки (типологически близкой к *сутартинес*) других народов. В коми-пермяцкой традиции игры на многоствольных дудках-пёлянах лад („арт”, „лад”) между игроками достигается при качественном подборании (народный термин *лөсьөтны* — „подбирать голоса”; *голос-подголос ладитны* — „ладить, прилаживать голос к голосу”). В конце тщательной настройки говорят: „*Арт керимö, голоссэз лөсьөтім*” („порядок сделали, голоса подобрали”). Понятия „порядка” и „лада” здесь совпадают со звуковым порядком, т.е. ладом в собственно музыкальном смысле слова (Жуланова 1997, 160). Кстати, важно отметить, что и нити, составляющие символ „плексиса”<sup>28</sup>, в искусстве Древнего Мира „всегда изображаются не спутанными, а расположенными в определенной, организующей, ритмической последовательности” (Кинжалов 1990, 84). Итак, можно утверждать, что музыкальное творчество (пение, танец, музицирование), организованное по строгим правилам, подобно как ткань (плетение, вязание), становится магическим средством, преобразовывающим хаос в космос.

Весьма возможно, что доступ к идеальному (космическому) порядку отражается и в образных выражениях исполнительниц *сутартинес*: „*sutarant pašilėj, zvanku it varto*” („когда ладим у леса, — звон как у колокола”) или „*balsai susidaužia kaip zvani*” („голоса сбиваются

<sup>28</sup> Гр. πλєχσισ — плетение, сплетение, ткань.

как колокола”) и др. Наверное, ассоциации с мощным звоном колоколов различной величины возникают не случайно — колокольный звон напоминает совместное звучание различных слов и мелодий отдельных партий *сутартинес*.

- I. Buvo Vilniuj dūda/ Была дуда в Вильнюсе
- II. Gal buvo, gal nebuvo/ Может была, может не была
- III. Buvo buvo, kaip nebuvo/ Была, была, как же не была
- IV. Dievažigi, nebuvo/ Боже ты мой, не был,  
Dievulėliau, nežinau/ Боже ты мой, не знаю.

JLD II, 990.

Примечание: „Песнь-*сутартинес*. I голос начинает, II поет низко, III — ниже, IV — тонко, и поют все один за другим, словно колокола звонят”. Кстати, среди образцов малых форм фольклора немало колокольных подражаний, в которых отдельные колокола имитируются по принципу политекстовости *сутартинес*:

- I. Lioj, žalia rūta,/ Лёй, зелёная рута,  
Lioj, žalia rūta./ Лёй, зелёная рута  
(колокол католиков)
- II. Bambyz bambyz, bam bam,  
Bambyz bambyz, bam bam.  
(колокол протестантов)<sup>29</sup>

Вербализация звуков церковных колоколов, их голосов, тембра и ритма встречается во многих славянских зонах, особенно у западных славян (по словам Т. Агапкиной, это явление тесно связано с аналогичной традицией северной и центральной Европы)<sup>30</sup>. Иной раз несколько колоколов как бы разыгрывают между собой своего рода диалог, например, во время поминального обряда „*najmedši*” колокол констатирует: *xto še rodžl, umřec musi, umřec musi* („кто родился, должен умереть”), „*starši*” колокол зовёт умершего *Pódž, pódž do nas, pódž, pódž do nas* („иди к нам”), „*najstarši*” заключает: *Juž z tobą zv cas* („пришло твоё время”)<sup>31</sup>.

Но вернемся к сравнению пения *сутартинес* с колокольным звоном. Интересно, что похожими выражениями свое многоголосное секундное пение характеризуют певцы многих народов. Исследователи различных многоголосных традиций обратили внимание на то, что эта музыка,

<sup>29</sup> „Бамбизами” местные католики называют исповедующих протестантскую веру. Данное подражание колокольному звону записано в 1986 г. автором статьи в окрестностях Нямунелис-Радвилишкис (рай. Биржай).

<sup>30</sup> Агапкина 1999, 220.

<sup>31</sup> Там же, 221.

по словам исполнителей, должна звучать „как колокола”. Б. Крадер (B. Crader) это выражение слышала в Боснии, Р. Петрович (R. Petrović) — в Сербии („*kao zvonca*”), Л. Каранлыков, Г. Меснер (G. Messner) — в Болгарии, Р. Брандль (R. Brandl) — на Эпире (как „*kampanes*”). Последний из них полагает, что ассоциации певцов с колоколами могли появиться из-за близких акустических свойств секундового пения и колокольного звона (возможно, колокола старого литья отличались своеобразным звуковым спектром)<sup>32</sup>.

Можно полагать, что стремление певцов разных народов (и особенно — исполнительниц *сутартинес*) к „сбиению голосов”, чтобы они звучали „как колокола” — неслучайно. Скорее всего оно связано не столько с близкими акустическими свойствами „узкого” пения и звона, сколько с огромной ролью колокола в культуре и в мировоззрении. Звуку колокола издавна приписывались особенные свойства. Звон колоколов (или маленьких колокольчиков, прикрепленных к одежде священника) в различных религиях отождествлялся с божьим словом, с проявлением самого духовного пастыря. Исключительное место колокола занимали в христианской культуре: для христиан колпак и язык колокола непосредственно ассоциировались со ртом и языком проповедника<sup>33</sup>. Итак, можно утверждать, что колокол воспринимался как высший глашатай правды, чистоты и как своего рода воплощение мировой гармонии. С колоколом и колокольным звоном у литовцев, русских и других народов (особенно славянских) сравнивалось лишь то, что было достойно высшей похвалы, например, в лит. песне: *Mano mergelė. Gražus balselis/ Kaip Kretingos varpelis* („Голос моей девушки такой прекрасный, как колокол Кретинги”); ср. рус. „рожь чище звона”; укр. „Ой, як вона заговорить — як у дзвони дзвонить”<sup>34</sup> и т.п. Иногда колокол непосредственно связан с человеческим голосом, речью. Это отражается в народных повериях разных народов, а особенно интересны обычаи южных славян. В Славонии младенца поили „с колокола” (небольшого церковного колокольчика), чтобы его голос был как колокол (*ko zvono*); в восточной Сербии с колокола молоком поили девочку, чтобы она красиво пела, когда подрастет (Агапкина 1999, 220). В этих случаях мы видим тесную связь между колоколом и гортанью, т.е. между колоколом и пением.

Из сказанного следует, что в мифологическом (а наряду с ним и в акустическом) понимании колокольного звона издавна закодированы

<sup>32</sup> Brandl 1989, 59.

<sup>33</sup> Jasinevičiūtė-Ivanauskienė 1986, 79.

<sup>34</sup> Агапкина 1999, 237.



начала космической гармонии, идеального порядка и совершенства<sup>35</sup>. Поэтому неудивительно, что народные певцы, хорошо (ладно) „сбив“ („согласовав“) голоса, сравнивали их звучание с гармоничным звучанием колоколов. Таким же принципам гармонии, как уже говорилось выше, близка эстетика *сутартинес* (и аналогичных произведений других народов).

Кстати, иногда стремление к гармонии полифонического звучания выражается не словами, а проявляется во внешнем поведении исполнителей. Исследователь сербских многоголосных песен Д. Девич (Dević) обратил внимание на то, что во время домашней работы певицы поют сидя и смотрят, не отрывая глаз, одна на другую, прикладывая ладони ко рту (чтобы лучше звучало)<sup>36</sup>. Похожий способ исполнения характерен для певиц Боснии-Герцеговины: певицы поворачивают головы таким образом, чтобы голоса „стыкались“, „сбивались“; кроме того, чтобы голоса звучали лучше, они пальцем правой руки наклоняют раковины уха, а ладонь левой руки прикладывают ко рту (Рихтман 1970, 105). Аналогичное поведение, при стремлении к „ладу“ звучания, характерно и для исполнителей полифонической музыки других народов (в том числе и *сутартинес*).

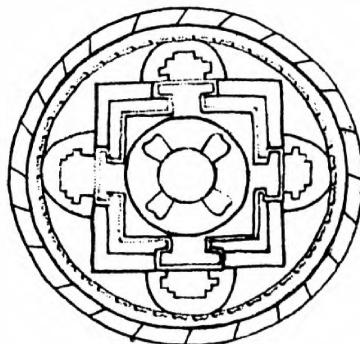
И всё-таки, опираясь на свою многолетнюю практику пения *сутартинес*, я бы хотела подчеркнуть, что данное поведение исполнителей, т.е. позиция лицом к лицу и пение „ртом ко рту“, необходимо не столько для того, чтобы лучше „сбить“ голоса или лучше вслушаться друг в друга, сколько для того, чтобы создать своего рода закрытое пространство. Пространство, в котором находящиеся рядом с певцами слушатели становятся участниками ритуала. Как известно, понятие ритуала в различных традициях то же самое: „Так сделали боги, так делают и люди“. Возможно, что традиции подобного понимания продолжают певицы *сутартинес* (здесь следовало бы напомнить, что *сутартинес*, как и наиболее сакральные произведения других народов, избежали больших изменений как в музыкальной, так и в мировоззренческой области), словно неосознанно становясь в круг, который для человека космологической эпохи был символом гарантии, безопасности и уюта.

---

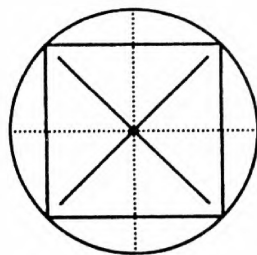
<sup>35</sup> Об этом свидетельствует *bezčžun* — китайский набор различно настроенных колоколов, на котором играли по строгим правилам: каждый месяц исполнялась музыка определенных звуковысот (Jasinevičūtė-Ivanauskienė 1986, 77). Согласованием звукорядов утверждались основы „правильной“, „темперированной“ музыки, понимаемой как пластическое выражение ритуала (Ткаченко 1990, 57).

<sup>36</sup> Из доклада Д. Девича на научной конференции „Вопросы народного многоголосия“ (Боржоми, 1989).

По словам К. Г. Юнга, круг часто охраняет и изолирует внутренний процесс, которому не следовало бы смешиваться с вещами, происходящими в реальности<sup>37</sup> (Юнг 1998 88).



Такой способ исполнения *сутартинес* можно приравнять к мандале, выражающей полноту и единство к мандале<sup>38</sup>, в центре которой во время пения *сутартинес* оказывается „подбирательница”, а может быть каждая из певиц, достигающая особенного внутреннего сосредоточения или индивидуальной медитации.



В этом месте опять хотелось бы вспомнить К. Г. Юнга, подробно исследовавшего архетипные образы, по словам которого „современная

<sup>37</sup> Воздействие круга на певиц *сутартинес* группы „Trys keturiose” очень хорошо почувствовалось во время фольклорного фестиваля Smithsonian (США). В первые дни фестиваля певицы, исполняя *сутартинес* „для публики” (т.е. становясь лицами к зрителям), испытывали большой внутренний дискомфорт. Несомненно, от этого состояния пострадало и восприятие, и художественный результат *сутартинес*. Позднее, мы начали петь, как обычно, в узком кругу (который придавал нам духовное равновесие), как бы „для себя”, тем самым очень сильно влияя на слушателей. Кстати, некоторым зрителям Америки такая „изоляция” певиц *сутартинес* от внешнего мира и очень сильная внутренняя концентрация особенно бросалась в глаза

<sup>38</sup> Кстати, символ мандалы особенно ярко проявляется в танцевальных *сутартинес*, которые очень часто исполняются четырьмя певицами, двигающимися по кругу. Схематически они близки к структуре мандалы, которая представляет собой внешний круг с вписанным в него квадратом, а также к „мандалическим” танцам (образованным при сочетании „круглых” и „квадратных” танцев).

мандала” есть произвольная исповедь об особом роде умственном. В мандале нет Божества, нет и подчинения или примирения с Божеством. Место Божества, похоже, занято целостностью человека (Юнг 1991, 185).

В последнее время ритуал (осмелось употребить этот термин) пения *сутартинес* совершается в костеле Бернардинов, который совсем недавно опять стал действующим. Можно утверждать, что в данном ритуале (как и на первичном его этапе) участвуют все присутствующие — исполнители и зрители, которые не являются пассивными участниками (как на других фольклорных концертах, имеющих развлекательный оттенок). Многие зрители (вернее, слушатели) так же, как исполнители, во время этого музыкального ритуала погружаются в глубину подсознания.

Нет никаких сомнений, что для того, чтобы произошло желаемое „озарение” или снисхождение божественного духа, главную роль в этом ритуале должны сыграть „подбирательницы” групп певиц *сутартинес*. Они, как древнекитайские мудрецы, перед началом музыкального ритуала должны согласоваться, в первую очередь, между собой, создавая центр, из которого вырастает гармония. В процессе всего ритуала, словно древнеиндийские поэты-грамматики, отвечающие за правильную языковую часть ритуала, „подбирательницы” должны регулировать темп и ритм музыки *сутартинес*, тембры и движения остальных певиц, т.е. отвечать за всеохватывающее, организующее космос музыкальное действие.

Однако не стоит забывать и само название *сутартинес*, в котором кроется вся суть этих образцов древней религиозно-музыкальной практики. *Sutarti* — это и „быть в согласии”, и „заключать договор”, и, придерживаясь строгих правил, стремиться к „согласию” в широком смысле, т.е. к высочайшему музыкальному „ладу” — космической гармонии. Наверняка музыка вокальных и инструментальных *сутартинес*, как и подобная музыка других народов, когда-то, помимо других функций, исполняла и самую важную — космологическую, т.е. была выражением порядка и гармонии.

### Сокращения

JLD — Lietuviškos dainos/ Užrašytos per Juškevičių [„Литовские песни”/ Записаны А. Юшкевичем], D. 1, 2, — Kazanė, 1880; D. 3. — 1882; naujas leid.: Lietuviškos dainos/ Užrašė A. Juška, 3 t., V., 1954.

- LLIM — Lietuvių liaudies instrumentinė muzika [„Литовская народная инструментальная музыка”]/ Sudarė ir paruošė S. Paliulis. — V., 1959.
- LLD Vк — Lietuvių liaudies dainynas. T.I: Vaikų dainos [„Сборник литовских народных песен”. Т. 1 — „Детские песни”]/ Parengė P. Jokimaitienė. Melodijas parengė Z. Puteikienė. V., 1980.
- SIS — Sutartinės: Daugiabalsės lietuvių liaudies dainos/ Sudarė ir paruošė Z. Slaviūnas [„Сутартинес: Многоголосные песни литовского народа”/ Составил и подготовил З. Славюнас. Т. 1, 2 — V., 1958, Т/ 3 — V., 1959.

## Литература

- Brandl R., 1989, Die Schwebungs — Diaphonie — aus musikethnologischer und systematisch — musikwissenschaftlicher Sicht, Südosteuropa-Studie. — Band 40, Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München Bd. 9 C. Eberhardt, G. Wei (Hrsp.). Volks-und Kunstmusik in Südosteuropa, Regensburg, s. 51–67.
- Czekanowska A., 1999, Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich. PWM-Edition, 1972; Ritual and the Means of its Transmission. Towards the Discovery of Mental Concepts and Artistic Predispositions. Ritual and Music *сутартинес* Papers presented at the International Ethnomusicologist conference held in Vilnius, Lithuania, december 11–12, 1997. Vilnius: Lithuanian Academy of Music, Departament of Ethnomusicology, P. 5–12.
- Jasinevičiūtė-Ivanauskienė A., 1986, Kai kurie varpų kultūros aspektai [„Некоторые аспекты культуры колоколов”], Menotyra, Nr. 14, Vilnius, p. 76–84.
- Jung C. G., 1998, Psichologija ir religija [Психология и религия], Vilnius: Aidai.
- Neimontas R., 1998 7 „Rigvedos” himnai apie pasaulio sutvėrimą [„7 гимнов „Ригведы” о сотворении мира”], Kaunas: Orientas.
- Račiūnaitė D., 1990, Kosmogoninis požiūris į sutartines [„Космогонический взгляд на сутартинес”] Krantai, Nr 3, p. 18–20.
- Račiūnaitė-Vučinienė D., 1995, Moterys — sutartinių atklikėjos [„Женщины — исполнительницы сутартинес”] Liaudies kultūra, Nr 1, p. 18–20; Sutartinių šventybės universalumas [„Универсальность святости сутартинес”], Liaudies kultūra, Nr 1, p. 24–26.
- Razauskas D., 2000, Ryto ratų ritimai. Pagrindinio kosmologinio modelio rekonstrukcija su etimologiniais priedais [„Катание утренних колёс. Реконструкция главной космологической модели с этимологическими добавлениями”], Vilnius: Pradai.
- Strykowski M., 1582, Kronika polska, żmudzka i wszystkiej Rusi, Warszawa: Nakład Gustawa Leona Glücksberga, Księgarza.
- Tumėnas V., 1999, Juostų ryšys su mitologija [„Связь поясов с мифологией”], Liaudies kultūra, Nr 6, P. 35–43.
- Valionis D., 1997, Liaudies muzika ir ornamentas [„Народная музыка и орнамент”] Liaudies kultūra, Nr 6, P. 28–38.
- Vandytė A., 1998, Juostos [„Пояса”]. — Vilnius: ŽMŪM UAB Informacijos ir leidybos centras.



- Vėlius N., 1998, Apie lietuvių sutartinių priedainio lado semantiką [„О семантике припева *lado* в литовских *сутартинес*”] Tautosakos darbai IX(VXI). — Vilnius: Liet. literat. ir tautosakos i-tas, P. 22–27.
- Гамкрелидзе Т., Иванов В. В., 1984, Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры, Тбилиси, Т. 1–2.
- Земцовский И. И., 1991, Артикуляция фольклора как знак этнической культуры. Этнознаковые функции культуры, Москва: Наука, с. 152–189.
- Жуланова Н., 1977, Инструмент, музыкант и музыка в традиционной культуре [Коми-пермяцкие многоствольные флейты], Музыкальная академия, Нр 3, с. 156–164.
- Иванов А. Н., 1993, Волшебная флейта южнорусского фольклора, Сохранение и возрождение фольклорных традиций [Сб. научных трудов], вып. 2, ч. 1, Москва: Государственный республиканский центр русского фольклора, с. 30–76.
- Календарные обычаи и обряды Восточной Азии. Годовой цикл. Москва: Наука, 1989.
- Кинжалов Р. В., 1990, Символика „плексиса” в мифе, обряде, изобразительном искусстве древности и в современном фольклоре. Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры, Ленинград: Наука, с. 82–88.
- Литература древнего Востока. Иран, Индия, Китай (тексты). Авторы-сост. Ю. М. Алиханова, В. Б. Никитина, Л. Е. Померанцева, Москва: Изд-во МГУ, 1984.
- Рихтман Ц., 1970, Полифонические формы в древнейшей музыкальной практике Боснии и Герцеговины. Из прошлого югославской музыки, Москва: Советский композитор, с. 97–113.
- Словарь иностранных слов. Изд. 10-е, стереотипное, Москва: Русский язык, 1983.
- Терентьев А., 1989, „Сутра сердца праджняпарамиты” и ее место в истории буддийской философии. Буддизм: история и культура, Москва: Наука, с. 4–21.
- Топоров В. Н., 1987, К исследованию анаграмматических структур. Исследования по структуре текста, Москва.
- Звалд З. В., 1979, Песни Белорусского Полесья, Москва: Музыка.
- Юнг К. Г., 1991, Архетип и символ, Москва: Renaissance.

### SUTARTINES: MAGICAL MUSIC AS A SYMBOL OF HARMONY AND ORDER

A claim is made that polyphonic Lithuanian songs called *sutartines* are examples of archaic ritual music in which the sounds and movements of the performers are symbolic in nature and reflect the world's harmony and cosmic order. The magical function of the music is based on the structure of the melody and text, as well as on the way in which a particular piece is performed. An important element of the magic of *sutartines* is the very timbre of the performer's voice, emphasizing vowels and creating the 'gagging' or 'cackling' effect. The timbre is a 'sound mask' put on with the intention of preforming a song. The music of *sutartines* flows in an endless symbolic circle. It lacks signals of the beginning,

culmination and end. Rhythmic repetitions of formuli create a pulsating effect, thanks to which the performers and the listeners can be immersed in hypnotic timelessness, as it is done in Tantric mantras. The choruses of Lithuanian *sutartines* resemble Hindu mantras also due to various plays on sounds, e.g. modifications of one word, such as *laduto* — *ladoto* — *lodata*, etc. The characteristic chant *lado* — also present in Slavonic ritual songs — accompanied by clapping, probably had a deeper mythological sense, similarly to certain apostrophes to deities in sacral texts of Old-Hindu Rig-Veda.

Singing *sutartines* can be likened to weaving with the use of verbal-musical formuli and appropriate movements, which is why a special notation for recording the singing has been introduced, based on little squares on graph paper, rather than on notes and the staff. Merging of voices and performing *sutartines* in a closed circle creates the effect of bell sounds, which enable one to experience harmony with the world. The term *sutartines* derives from the Lithuanian verb *sutarti* 'be in harmony, tally'.