

ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

FOLK ART AND COMPOSER CREATIVITY



А. Г. АЛЫБЬЕВА

Краснодарский государственный институт культуры

ТЕМБРОВЫЕ АСПЕКТЫ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ИНДОНЕЗИЙСКОЙ МУЗЫКИ



В Индонезии до сих пор существуют древнейшие магические формы искусства, связанные с переживанием коллективного транса, которое позволяет через вхождение в аффективное состояние получить определенный эмоциональный мистический опыт, необходимый для психологической разгрузки. Такой формой является трансовое действо. Как отмечают многие зарубежные исследователи (Дж. Бело, М. Картоми), бывшие непосредственными зрителями и участниками трансовых действий, в жизни индонезийского традиционного общества данные формы ритуальной практики имеют большое значение. В них представлена система мировосприятия, характерная для носителей традиционной культуры и само действо является неотъемлемой частью традиционной мифопоэтической индонезийской картины мира с её двух-трёхчленной классификацией. Подчеркнём, что в задачи статьи не входит аргументация в пользу наличия или отсутствия в указанном действе изменённого сознания и выяснения степени его трансформации – это совершенно отдельная проблема. Её цель – показать особенности музыкального языка этого действия, уделяя особое внимание тембровому аспекту в контексте мифологического сознания, воплощённого в архаичной форме – близнечного мифа. Именно внимание к тембровому аспекту трансового действия позволит представить определённые закономерности структурирования ритуального времени-пространства на уровне *темброформы*¹ (тембро-цветовые, тембро-ритмические и тембро-интонационные соотношения) в условиях гетерофонии. Анализ структурирования звуковысотного пространства и характера интонаци-

онной реализации ладовых структур требует адекватных методологических подходов, сформулированных в контексте проблемы «мифологическое-внемифологическое»². Существенными для собственно музыкального анализа являются идеи С. П. Галицкой о диффузности в монодии [3], понятие «ладоакустическое поле» (разработанное Е. М. Алкон) [1] как проявление континуального начала, идеи В. Н. Юнусовой относительно феномена медитации и его проявленности в музыкальной культуре [6] и, наконец, концепция *темброформы*, учитывающая и континуальный, и дискретный аспект.

Трансовое действо *Рейог Понорого* и сейчас бытует в культуре Индонезии (район восточной оконечности о. Ява). Единственная из известных нам работ, посвящённая изучению этой формы трансового действия, – труд авторитетного учёного Маргарет Картоми, многие годы жившей в данном регионе, «Performance, music and meaning of Reyog Ponorogo» [7]. В этой работе подробно описано одно из представлений *Рейог Понорого*, свидетелем которого была сама М. Картоми. Хотя анализ средств музыкальной выразительности трансового действия не входил в её задачи, тем не менее, в работе содержится уникальный музыкальный материал, записанный в европейской системе нотации с использованием партитурного принципа. Это позволило рассмотреть музыкальную составляющую *Рейог Понорого* в русле обозначенного подхода.

Прежде чем перейти к анализу музыкального пространства трансового действия *Рейог Понорого* представляется необходимым кратко осветить социо-культурный контекст данного феномена, поскольку без понимания контекстуальных связей трансового действия невозможно

сформировать адекватное представление о его месте и роли в традиционной индонезийской культуре. Область *Понорого* известна явлением трансвестизма: его различные формы являлись составной частью многих ритуалов, в том числе *Рейог Понорого*. М. Картоми в этой связи обращает внимание на существование во многих областях Явы весьма распространённой традиции исполнения трансвеститами женских танцев, или поющих как женщины-вокалистки (*pasinden*) в наиболее популярной до сегодняшнего времени форме восточно-яванского театрального действия *лудрук* (*ludruk*). В контексте многих религий и ритуальных практик обозначенное явление находится в пределах жизненных норм традиционного общества, поскольку уходит своими корнями к изначальному сакральному единству противоположных сущностей и является отражением священного символа многообразия и целостности космоса. Напомним, что эта религиозно-философская идея лежит в основе близнецных мифов, характерных для Юго-Восточной Азии, особенностью которых, согласно Вяч. Вс. Иванову, является совмещение противоположностей в одном мифологическом образе (близнецные существа – двуполые) [4].

Весьма интересна этимология наименования трансвого действия. *Понорого* – название одной из восточных областей индонезийского острова Ява. Этимология слова *рейог* (*reyog*) предположительно восходит к XIV веку. Так, понятие *Ангрейок* использует индонезийский придворный поэт Прапанка в поэме «*Нагара Кертагама*»³. Это слово, согласно Д. Пиджеоду, наводит на «размышления о воинском духе». По мнению зарубежных индонезийских исследователей, современное яванское представление *рейог* является ритуальной борьбой, выраженной в форме древних военных обрядов. Отметим, что военное искусство у индонезийцев имело ритуальный характер и относилось к сакральному знанию⁴.

Хотя многие элементы *Рейог Понорого* действительно относятся к древнейшим ритуалам и бытуют в устной форме, существует письменное свидетельство, в котором упоминается подобная форма трансвого действия – знаменитый литературный памятник поэма «*Серат Каболанг*», датируемый приблизительно XVIII–XIX веками⁵.

Трансвое действие, описанное М. Картоми, состоит из семи драматических сцен. Как общаются участники этого представления, никакого особого сюжета этой драме не предписано. Но, тем не менее, символическое значение многих элементов трансвой драмы хорошо известно аудитории.

Открывается представление танцем *джаран кепанг* (*jaran kepang*), исполняемом на бамбуковых лошадаках двумя юношами (первая сцена называется «*Pambuka*»). Они будут появляться на протяжении трансвого действия трижды. На них костюмы рыцарей (*satria*). Танцоры используют в танце два длинных шарфа-пояса, имеющих символическое значение: по легенде, король Клана *Сейондана* дал своим рыцарям волшебные пояса, чтобы справиться с противоборствующей армией. М. Картоми указывает на возможные варианты костюмов: танцоры могли быть одеты в комбинированную женскую и мужскую одежду, или полностью в женскую, с характерной причёской, макияжем и украшениями [7, р. 87].

Вторая сцена («*Ponoragan*») знаменуется выходом другой пары юношей. В третьей сцене («*Sontoloyo*») на смену юношам с бамбуковыми лошадаками приходят клоуны⁶. Их также две пары. В первой паре: упитанный *Потроджойо* и худой *Тледек* пародируют серьёзный танец. Во второй паре – плотный медлительный *Тутул* и гибкий маленький *Гембионг*, исполняющие акробатические номера. Выход этих пар служит интермедией между танцами юношей на лошадаках. В четвёртой сцене («*Jaran Kepang*») танец юношей продолжается. В пятой сцене («*Pujangganom Nylatur Dadi Pentala*» – «Паджанганом исполняет роль клоуна Пентала») появляется другое действующее лицо – *Паджанганом*. Согласно легенде он был карликом. На нём красная маска, символизирующая, в соответствии с семантикой красного цвета в индонезийской мифопоэтической картине мира, его бесстрашие и грубый (*kasar*) характер. В этой связи нельзя не упомянуть о цветовом оформлении трансвого действия *Рейог Понорого*, которое очень значимо и символично в любой традиционной культуре. Например, бамбуковые лошадаки выполнены в комбинациях чёрного, жёлтого и красного на белом фоне. Эти цвета всегда имели сакральное значение на Яве⁷. По мнению Клер Холт, они связаны (как и на Бали) с четырьмя сторонами света [8]. Согласно индонезийскому исследователю С. Картохадикусумо, эти цвета имеют следующее значение: чёрный – символ отрицательных эмоций; красный олицетворяет гнев и скрытый эгоистический импульс; жёлтый – взаимоотношения полов, удача и похвала; белый – чистота, ясность и невинность⁸. Одежда участников трансвого действия выполнена в той же цветовой гамме. Добавим, что, согласно другим исследователям, чёрно-синяя цветовая гамма является прерогативой демонической сферы и может быть связана с семантикой смерти.

Величественный выход главной фигуры действия – *Баронга* – является кульминационным моментом драмы (сцена шестая – «*Barongan*»). *Баронг* – хтоническое существо, которое олицетворяет Бога Джунглей (*Rajawana*), объединяя в себе характеристики трёх королевских животных – павлина, мифического льва (*singa*) и тигра. Как правило, в представлении участвует только один *Баронг*, но в рассматриваемом трансом действе присутствует его своеобразный двойник. Возможно, что участие в трансом действе меньшего по размеру *Баронга* можно объяснить особым статусом *Рейог* – а именно, его принадлежностью к близнечным мифам.

Противник *Баронга* – король *Клана Сейондана*. В его руке маленькая палка, украшенная красными и белыми бумажными розетками, которая олицетворяет волшебный кнут. Этот кнут играет весьма существенную роль в трансом действе. Учитывая высказанные выше соображения, можно трактовать цветовую символику следующим образом: сочетание красного и белого ассоциируется с гневом и яростью с одной стороны, и праведностью и чистотой, с другой. Такая трактовка соответствует содержанию легенды, согласно которой, король получил от мудреца-отшельника волшебный кнут, который помогает ему одержать справедливую победу над врагом.

Поединок двух масок – главная сцена *Рейог*. На стороне *Клана* сражаются и его воины танцоры *джаран кепанг* (*jaran kerang*). Противоборство, по сути, происходит между волшебной властью *касектен* (*kasektén*) короля, с одной стороны, и хтонической мощью *Баронга*, короля подземного мира, с другой.

Так как обе стороны обладают потенциально и хорошими и плохими качествами, победа в такой борьбе одной из сторон изначально вызывает сомнение, поскольку, представители этих сторон в своём единстве наглядно иллюстрируют яванскую концепцию космического дуализма. *Клана* не способен уничтожить вечного *Баронга*, но он может уменьшить его мощь, как представителя подземного мира, что способствует восстановлению космического порядка. В итоге *Баронг* проигрывает сражение, но не войну. *Клана* командует своим «парадом победы»: вся труппа совершает круг «почёта» во главе с королём.

Интересна трансформация действующих лиц в последней, седьмой сцене *Рейог*: «*Kising-kisingan*» (кошки-мышки). В этой сцене оскорблённый *Баронг*, изображающий теперь кота, борется с *Клана Сейондана*-человеком – *Паджанганомом*. Носителям индонезийской культуры вполне понятен смысл происходящего: мощь

Баронга была только временно уменьшена и низведена до мощи тигра, а затем и кота, но побеждённый способен её вернуть и тогда всё повторится снова.

Прежде чем перейти к анализу музыкальной составляющей представления, кратко остановимся на характеристике музыкального инструментария, входящего в состав гамелана, который сопровождает представление. В него входят представители трёх групп (согласно классификации Э. М. Хорнбостеля и К. Закса). К группе аэрофонов относится *сломпрет* (*slompret*). Его конусовидная труба имеет на конце съёмный колокольчик. Проходя через него, поток воздуха колеблет бамбуковые чешуйки (тонкие вибрирующие пластины бамбука, вырезанные в форме веера). Исполнитель пользуется бамбуковым мундштуком. *Сломпрету* принадлежит роль солирующего инструмента.

К группе идиофонов относится семейство бронзовых гонгов. Сюда входят *кенонги* (маленькие бронзовые гонги), *кемпул* (большой висячий гонг) и *ангклунг* (принадлежит к семейству ксилофонов) и представляет собой четыре бамбуковые трубки, настроенные в октаву, и раскрашенные в красный и белый цвет (считается одним из архаичных инструментов).

Пара барабанов – малый (*типунг/кетипунг*) и большой (*кенданг* *Понорого*) составляют группу мембранофонов. *Кенданг* имеет цилиндрическую форму, при этом один конец уже другого и выше по звучанию. Относительная высота настройки инструмента может варьироваться в пределах квинты. Для звукоизвлечения используются обычно барабанные палочки, но по барабану, звучащему во время театральных или танцевальных представлений, ударяют только руками. Поэтому, за счет ударов по мембране различными частями рук и пальцев, по краю или центру мембраны, достигается необыкновенное разнообразие оттенков его *темброформы*.

Результаты анализа *темброформы*, ритма, ладоинтонационности уникального действия *Рейог* *Понорого* позволили подтвердить предположение о специфической взаимосвязи всех элементов представления, включая его структуру, цветовую символику (см. Таблицу 1). Наиболее показательным примером единораздельности всех составляющих *Рейог* *Понорого*, на наш взгляд, является соотношение цветовой символики и *темброформы*. В зависимости от разнообразных способов звукоизвлечения выделяются виды *темброформ* барабанов *кенданг* и *кетипунг*. В тех номерах действия, где преобладает символика красного цвета, ведущей *темброформой* является модель o-p-t (o – удар

по краю барабана, не приглушается; p – очень сильный удар по краю, не приглушается; t – сильный удар четырьмя пальцами левой руки с опорой на большой палец, приглушается)⁹, что позволяет говорить о соответствии данной модели *темброформы* указанному цвету. Семантика красного цвета для индонезийцев связана с эмоциями гнева, ярости. В *Рейог Понорого* именно в этих сценах участвуют легендарные герои, в отличие от других сцен, где преобладает коллективное начало. Убедительным образом семантика цвета способствует проявлению оппозиции «коллективное-индивидуальное».

В области взаимодействия ритма и *темброформы* наблюдается следующая закономерность: взаимоотношения этих двух параметров базируются на обратно пропорциональной зависимости. В начальных четырёх номерах присутствует всё многообразие *темброформ*, при этом в области ритма наблюдается достаточно устойчивая модель, представленная восьмыми и четвертями. В тех же номерах, где *темброформа*, как уже было указано, соответствует красному цвету и ограничивается определённой моделью o-p-t, ритмическая составляющая демонстрирует всё многообразие возможных вариантов – паузирование, триоли, синкопированный ритм, шестнадцатые и т. п.

Если говорить о достижении определённого результата всеми участниками транссового действия, в том числе и музыкантами, то этот результат наблюдается именно на уровне структурирования звуковысотного пространства. В симметричной составной тритоновой ладовой модели происходит своеобразная трансформация: наблюдается сужение её внутреннего объема от кварты до терции, при этом внешние границы ладовой модели остаются без изменений. Выскажем предположение, что таким образом одна из целей ритуала – моделирование специфического времени-пространства и корректирование космоса – на уровне звуковысотного пространства достигнута.

Необходимо подчеркнуть, что выявленные взаимосвязи цвета и *темброформы* отчетливо указывают на глубинную основу рассмотренного действия, в качестве которой выступает именно близнецный миф. Так в различных обрядах, связанных с культом близнецов, было распро-

странено раскрашивание тела и лица в разные цвета, обычно в чёрный и белый, причём имя героя-близнеца обозначало эту цветовую двойственность. При этом подобное разноцветье символически олицетворяет сверхсилу (в нашем случае имеются в виду номера, связанные с выходом мальчиков) и обладает андрогинной семантикой. Данная цветовая символика является преобладающей в действе *Рейог Понорого*, что позволяет также отнести эту форму к феноменам, в основе которых лежит близнецный миф (Таблица 1).

Учитывая исходную идею единства и многообразия космоса и выражение этой идеи в индонезийской двух-трёхчленной мифопоэтической картине мира, можно сделать вывод о том, что она проявляет себя особым образом в трансовом действе *Рейог Понорого*, поскольку двоичность связана с близнецным мифом, тогда как троичность наблюдается на уровне семантики системы настройки *гамелана*, участвующего в трансовом действе. Его система настройки – *пелог*. Именно в системе настройки *пелог* находит отражение характер мифологемы мирового дерева – объединение трёхчленного окружающего пространства (Верхнего, Среднего и Нижнего миров). Таким образом, можно наблюдать, как указанная система настройки оркестра *гамелан* трансового действия *Рейог Понорого* способствует созданию глубинного подтекста, позволяющего не утрачивать первоначальную целостность рассматриваемого феномена.

Особая роль *темброформы* в условиях гетерофонии в принципе заключается в образовании определённой функциональной структуры, которая предполагает взаимодействие *темброформы* практически со всеми элементами трансового действия и выводит в сферу сущностных мифопоэтических параметров произведения, способствуя раскрытию «информационного кода безграничного мира» (выражение Ю. М. Лотмана).

Возможно, что дальнейшая разработка обозначенной проблематики может способствовать выявлению и обоснованию сути типологических параметров *темброформы* в контексте изучения специфики музыкального мышления мифологического типа.

•—————• ПРИМЕЧАНИЯ •—————•

¹ *Темброформа* (в узком смысле) – качественная характеристика звука, которая включает следующие параметры: тембр, артикуляцию, динамику, регистр, высоту, ритм. *Темброформа* во многом зависит от устройства инструмента. В широком смысле этот термин, учитывая диффузную сущность «парада всех знаковых систем» в ритуале, может трактоваться в качестве объединяющего, синтезирующего начала, включающего в себя, помимо средств музыкальной выразительности, и другие возможные средства воздействия, например, параметр цвета. *Темброформа* обладает коммуникативными возможностями и может быть рассмотрена в качестве «информационного кода безграничного мира» (по выражению Ю. М. Лотмана). Более подробно см.: [2, с. 43–73].

² Методология, разрабатываемая в русле новой научной парадигмы в музыкознании, связана именно с проблемой мифологическое-внемифологическое в музыкальном мышлении (В. Б. Валькова, С. П. Галицкая, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, С. Б. Лупинос и др.). Данный подход инициирован сравнительно-ти-

пологическими исследованиями музыкальных традиций Востока и Запада в различных аспектах (И. Р. Еолян, Н. Г. Шахназарова, В. Н. Юнусова), а также соотношением в них принципов континуального и дискретного (Е. М. Алкон).

³ Д. Пиджеод (цит. по: [7, р. 80]).

⁴ См. подробнее: [5].

⁵ Содержание поэмы описано Д. Пиджеодом.

⁶ В индонезийском традиционном театральном представлении роль клоунов очень значительна и не сводится к заполнению пауз между актами. Согласно представлениям индонезийцев, клоуны когда-то сами были богами, но однажды они прогневали небеса и были обречены на жизнь среди смертных.

⁷ Яванские лошадки выполняются в разнообразных вариантах, иногда в естественном бамбуковом цвете, в других случаях – в различных сочетаниях чёрного, красного, жёлтого и/или белого со случайным использованием бледно-синего.

⁸ С. Картохадикусумо (цит. по: [7, р. 87]).

⁹ Описание приемов звукоизвлечения приводится в работе М. Картоми [7].

•—————• ЛИТЕРАТУРА •—————•

1. Алкон Е. Музыкальное мышление Востока и Запада – континуальное и дискретное: исследование. Владивосток: Изд-во Дальневост. университета, 1999. 126 с.
2. Алябьева А. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений. Краснодар: КГУКИ, 2009. С. 43–73.
3. Галицкая С., Плахова А. Монодия: проблемы теории. М.: Academia, 2013. 320 с.
4. Иванов Вяч. Вс. Близнечные мифы // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Российская энциклопедия, 1994. Т. 1. С. 175.
5. Парникель Б. Введение в литературную историю Нусантары XIX–XX веков. М.: Наука, 1980. 242 с.
6. Юнусова В. Феномен буддийской медитации в традиционной музыкальной культуре и восточном авангарде // Музыкаведение. 2012. № 5. С. 27–33.
7. Kartomi M. Performance, music and meaning of Reyog Ponorogo // Indonesia. 1976. No. 22. P. 85–130.
8. Holt C. Art in Indonesia: Continuities and Change. Ithaca, New York: Cornell Univ. Press, 1967. 104 p.







•—————• REFERENCES •—————•

1. Alkon E. Muzykal'noe myshlenie Vostoka i Zapada – kontinual'noe i diskretnoe [The Musical Thinking of East and West – The Continuity and Discontinuity]: research work. Vladivostok: Far Eastern University Press, 1999. 126 p.
2. Alyab'eva A. Traditsionnaya instrumental'naya muzyka Indonezii v kontekste mifopoeticheskikh predstavleniy [Traditional instrumental music of Indonesia in the context of mythological-poetic representations]. Krasnodar: Krasnodar State University of Culture and Art, 2009. P. 43–73.
3. Galitskaya S., Plahova A. Monodiya: problemy teorii [Monody: problems of theory]. Moscow: Academia Press, 2013. 320 p.
4. Ivanov Vyach. Vs. Bliznechnye mify [Twins in Mythology]. Mify narodov mira [Myths of the Peoples of the World]: Encyclopedia: in 2 vol. Editor-in-chief S. Tokarev. Moscow: Russian Encyclopedia Press, 1994. Vol. 1. P. 175.

Фольклор и композиторское творчество

5. *Parnikel' B. Vvedenie v literaturnuyu istoriyu Nusantary XIX–XX vekov* [Introduction to Literary History of Nusantara in the XIX–XXth Centuries]. Moscow: Nauka Press, 1980. 242 p.
6. *Yunusova V. Fenomen buddiyskoy meditatsii v traditsionnoy muzykal'noy kul'ture i vostochnom avangarde* [The phenomenon of Buddhist Meditation in the Traditional Musical Culture and Eastern Avant-Garde]. Muzykovedenie [Musicology]. 2012. No. 5. P. 27–33.
7. *Kartomi M. Performance, music and meaning of Reyog Ponorogo. Indonesia. 1976. No. 22. P. 85–130.*
8. *Holt C. Art in Indonesia: Continuities and Change.* Ithaca, New York: Cornell Univ. Press, 1967. 104 p.

Таблица 1
Трансовое действо Рейог Понорого

	Действующие лица	Цветовая гамма	Темброформы	Ритм	Ладовая модель
I	Юноши с бамбуковыми лошадками	Чёрный + жёлтый + красный на белом фоне	o, p, t, b (d), dl, pl		fis-g-c g-c-des
II	Юноши с бамбуковыми лошадками	Чёрный + жёлтый + красный на белом фоне	o, p, t, b (d), dl		fis-g-c-des
III	Клоуны	Чёрный + жёлтый + красный на белом фоне	o, p, t, b (d), pl, dl		fis-g-h-c
IV	Юноши с бамбуковыми лошадками	Чёрный + жёлтый + красный на белом фоне	o, p, t, b (d), pl, dl		fis-g-h g-h-c
V	Паджанганом (в роли карлика)	Преобладает красный	o, p, t (в эпилоге + b)		fis-g-h-c
VI	Баронг и король клана Сейондана	Красный (маска) + красно-белый (кнут)	o, p, t		fis-g-h g-h-c
VII	Кошки-мышки	–	–	–	

ТЕМБРОВЫЕ АСПЕКТЫ ТРАДИЦИОННОЙ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ИНДОНЕЗИЙСКОЙ МУЗЫКИ

В статье рассматривается роль тембра (темброформы) в индонезийской инструментальной музыке на примере одного из показательных феноменов традиционной индонезийской культуры – трансового действия Рейог Понорого. Исследователь отмечает необходимость использования адекватных методологических подходов при изучении музыкальных артефактов, принадлежащих культурам мифологического типа. В этой связи представлен социо-культурный контекст трансового действия, показана его роль в традиционной индонезийской культуре. Акцентируется внимание на религиозно-философской идее, которая лежит в основе близнецных мифов (близнецах брате и сестре), характерных для Юго-Восточной Азии. Отмечается особенность близнецной мифологии: совмещение мифологических противоположностей в одном мифологическом образе. Автор полагает, что именно тембровый аспект трансового действия способствует выявлению особых закономерностей структурирования ритуального времени пространства на уровне темброформы (тембро-цветовые, тембро-ритмические и тембро-интонационные

соотношения) в условиях гетерофонии. Дается литературная основа трансового действия. Описываются инструменты оркестра гамелан. Результаты анализа *темброформы*, ритма, ладоинтонационности уникального действия *Рейог Понорого* подтверждают идею автора о специфической взаимосвязи всех элементов представления, включая его структуру, цветовую символику. Отмеченная взаимосвязь цвета и *темброформы* определяет глубинную основу трансового действия – близнецный миф. Темброформа в условиях гетерофонии взаимодействует с элементами трансового. Делается вывод о проявленности единства и многообразия космоса (индонезийская двух-трёхчленная мифопоэтическая картина мира), в трансовом действии *Рейог Понорого*, поскольку двоичность связана с близнецным мифом, тогда как троичность наблюдается на уровне семантики системы настройки *гамелана*, участвующего в трансовом действии.

Ключевые слова: тембр, темброформа, гетерофония, методология музыковедения, трансовое действие, цветовая символика, близнецный миф.

TIMBRE ASPECTS OF TRADITIONAL
INSTRUMENTAL INDONESIAN MUSIC

The article discusses the role of timbre (timbre-form) in Indonesian instrumental music as an example of one of the demonstrations of traditional Indonesian culture phenomena – trance action Reyog Ponorogo. The researcher points out the need for adequate methodological approaches in the study of musical artifacts from cultures mythological type. In this regard, it presented the socio-cultural context of the trance that shown its role in traditional Indonesian culture. Attention is drawn to the religious and philosophical ideas, which is the basis of the twin myths (twin brother and sister), typical for South-East Asia. It is noted feature of the twins of mythology: the combination of mythological opposites in a mythological way. The author believes that it is tonal aspect of trance action helps to identify specific patterns of structuring time ritual space timbre-form level (tone-color, timbre- rhythm and timbre-intonation relations) under heterophony. We give a literary

foundation trance action. It describes the tools gamelan orchestra. Results timbre-form analysis, rhythm, mood, intonation unique action Reyog Ponorogo support the idea of the author of the specific relationship of all presentation elements, including its structure, the color symbolism. The observed relationship of color and timbre-form defines deep trance basis of the action - the twins it is a myth. Timbre-form under heterophony interacts with elements of trance. The conclusion of the manifestation of the unity and diversity of the cosmos (the Indonesian mythopoetic picture of the world), in a trance action Reyog Ponorogo, because duality is related to the myth the twins, while trinity is observed at the level of semantics gamelan tuning the system involved in the trance action.

Key words: timbre, timbre-form, heterophony, musicology methodology, trance act, color symbolism, twins it a myth.

Алябьева Анна Геннадьевна

доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения,
композиции и методики музыкального образования
Краснодарский государственный институт культуры

Россия, 353236, Краснодар

e-mail: aliabieva_a@mail.ru

Alyabyeva Anna G.

Doctor in Art Studies, Professor at the Department of Musicology,
Composition and Methods of Musical Education

Krasnodar State Institute of Culture

Russia, 353236, Krasnodar

e-mail: aliabieva_a@mail.ru

