

УДК 316.72

Оригинальная статья / Original paper

<http://doi.org/10.32603/2412-8562-2020-6-1-49-61>

## Музыка как объект исследования культурной антропологии Джорджем Херцогом

М. П. Замотин<sup>✉</sup>

Санкт-Петербургский государственный электротехнический  
университет «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова (Ленина), Санкт-Петербург, Россия  
✉jethro79@mail.ru

**Введение.** Статья посвящена определению места музыкологии в пространстве осмыслиения теоретических, методологических и практических проблем исследования в антропологии музыки. Цель статьи – освещение исследовательской деятельности Джорджа Херцога, изучавшего музыку как культурную и социальную категорию примитивных народов и развивавшего дисциплину «этномузыковедение». Благодаря его усилиям изучение народной «примитивной» музыки вышло за рамки музыковедения и разнообразило предметную область культурной антропологии. Актуальность данного исследования обусловлена тем, что имя Дж. Херцога и его взгляды недостаточно известны в России, кроме специализированных областей и отсылок к его работам в этнографических публикациях.

**Методология и источники.** В качестве методологической основы использованы сравнительно-историческая методология и структурно-функциональный метод для изучения научных текстов и последующей обработки и обобщения теоретических построений Дж. Херцога. Также для понимания контекста времени и раскрытия интеллектуального генезиса ученого применялся биографический метод.

**Результаты и обсуждение.** Проведена работа по выявлению малоизвестных взглядов на музыку как явление в культурно-антропологической традиции музыкологии, описана интеграция методологий и проблем исследования культурно-исторической школы и этномузыковедения в США в XX в. Рассмотрены вопросы этномузыковедения и антропологии музыки в контексте научной деятельности американского этномузыковеда-исследователя Дж. Херцога. Представлен научный генезис Херцога как исследователя народной «примитивной» музыки. Дж. Херцог использовал методы транскрипции и звуковой анализ в сочетании с теориями и методами школы Ф. Боаса, которые включали в себя концепцию диффузии и метод полевой работы.

**Заключение.** Междисциплинарность подхода в использовании методов для фиксации и интерпретации музыкального материала в этномузыкологических исследованиях Дж. Херцога позволила преодолеть эволюционную линейную методологию изучения музыкальной культуры примитивных народов и обратить внимание на контекст исполнения и исполнителей. Этот междисциплинарный подход находит отклик во многих этномузыкологических исследованиях и сегодня.

**Ключевые слова:** этномузыковедение, антропология музыки, этномузыкология, народная музыка, примитивная музыка, язык, песни.

© Замотин М. П., 2020



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 License.  
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 License.

**Для цитирования:** Замотин М. П. Музыка как объект исследования культурной антропологии Джорджем Херцогом // ДИСКУРС. 2020. Т. 6, № 1. С. 49–61. DOI: 10.32603/2412-8562-2020-6-1-49-61

**Конфликт интересов.** О конфликте интересов, связанном с данной публикацией, не сообщалось.

*Поступила 03.12.2019; принята после рецензирования 19.12.2019; опубликована онлайн 25.02.2020*

---

## Music as a Research Object of Cultural Anthropology by George Herzog

**Maksim P. Zamotin<sup>✉</sup>**

*Saint Petersburg Electrotechnical University, Saint Petersburg, Russia*

<sup>✉</sup>jethro79@mail.ru

**Introduction.** Being a universal art form, music in cultural anthropology was understood as a key element of human life throughout the world, represented in a variety of genres, ways of processing sounds, creating harmony, creating song folklore that reflects all aspects of human life. Ethnomusicology, as a unique research field, combined an interest in music both in the form of art and in its sociocultural context. This paper is devoted to the research activity of J. Herzog, thanks to whose efforts the study of folk “primitive” music went beyond musicology and diversified the subject area of cultural anthropology. The relevance of this study is due to the fact that the name of Herzog and his views are not well known in Russia, except for specialized areas of ethnographic and musicological nature.

**Methodology and sources.** As a methodological basis, a comparative historical methodology and a structural-functional method are used to study scientific texts and subsequent processing and generalization of the theoretical constructs of G. Herzog. A biographical method was used as well to understand the context of time and reveal the scientist's intellectual genesis.

**Results and discussion.** One of the pioneers in the field of ethnomusicology, G. Herzog used transcription methods and sound analysis in combination with theories and methods of the Boas school, which included the concept of diffusion and the method of field work. Interdisciplinary cooperation in the study of primitive and folk music was an important step for the researcher, since this approach brought the study of folk music to a new level of conceptualization. Herzog was interested in explaining and classifying primitive music and songs in terms of the “root” terms and concepts used by his informants.

**Conclusion.** The interdisciplinary approach in the use of methods for fixing and interpreting musical material in ethnomusicological research by G. Herzog made it possible to overcome the evolutionary linear methodology of studying the musical culture of primitive peoples and draw attention to the context of performance and performers.

**Key words:** ethnomusicology, anthropology of music, ethnomusicology, folk music, primitive music, language, songs.

**For citation:** Zamotin M. P. Music as a Research Object of Cultural Anthropology by George Herzog. DISCOURSE. 2020, vol. 6, no. 1, pp. 49–61. DOI: 10.32603/2412-8562-2020-6-1-49-61 (Russia).

---

**Conflict of interest.** No conflicts of interest related to this publication were reported.

*Received 03.12.2019; adopted after review 19.12.2019; published online 25.02.2020*

---

**Введение.** Музыка – это универсальная художественная форма, отражающая и демонстрирующая разнообразие человеческой природы, включая как биологическую составляющую, так и человеческие разнообразные культурные формы выражения. Так же, как поэзия

зия и устное творчество, музыка присутствует во всех обществах, она возникает довольно спонтанно из знакомых формул (и описаний), которые имеют свои корни в местных социальных традициях, с историями, которые можно проследить за бесчисленными поколениями. Задолго до появления систем письма песни, часто в виде эпической поэзии, позволили людям во всем мире документировать свою историю как устное творчество. Музыка представляет собой подобие саундтрека для жизни большей части человечества на всем протяжении существования отдельных людей. Часто местные традиции в музыке пересекаются, подобно тому, как люди сталкиваются в качестве соседей, в торговле, браке или войне. Это порождает новые и смешанные типы композиций – явление, которое называется синкретизмом во многих областях науки, и это порождает вопрос: почему люди такие музыкальные как биологический вид, тогда как наши ближайшие биологические «родичи» – приматы – обделены музыкальным даром? Если музыка является биологической особенностью, как язык, как она могла возникнуть так внезапно, в относительно недавней истории родословной гоминид? Многие ученые со временем Дарвина пытались найти ответ на этот вопрос, и это стремление продолжает генерировать новые идеи.

Культурные антропологи со своих позиций изучают этот центральный аспект человеческой жизни уже более века, и в этом научном поле песня стала одним из самых интересных аспектов изучения всех человеческих вселенных. С этой точки зрения, песня – это история, спетая (и, следовательно, рассказанная) вслух перед аудиторией, с использованием почти бесконечного диапазона жанров, отражающих множество сказаний, которые будут рассказываться в течение жизни. Таким образом, музыка как ключевой элемент в жизни человека во всем мире предлагает ответы на многие вопросы, касающиеся человеческой природы, в том числе те, которые возникли в наше время, такие как глобализация человеческой культуры, так называемая мировая музыка.

Антропологи с самого начала определяли пространство музыкального творчества в жизни человека двояко: как место исследования мирового культурного наследия и как точку входа для понимания конкретных человеческих обществ с интимной, местной точки зрения. Вообще говоря, лингвистические и культурные антропологи нашли способы интегрировать музыку, и особенно песни, в свои исследования повседневного человеческого опыта всего мира.

**Методология и источники.** Франц Боас (1858–1942), один из первопроходцев в этой области, на протяжении всей своей карьеры проявлял живой интерес к музыке, глубоко формируя направление профессии, культивируя у большинства своих учеников серьезный интерес к музыке. В своих самых ранних работах Боас призывал будущие поколения ученых обратить пристальное внимание на вокальное и словесное искусство – антропологи хорошо знакомы с тем фактом, что нет народа и племени, которые не имели бы какой-то поэзии и музыки, но изучение этой отрасли литературыaborигенов практически не начато [1].

В настоящее время, более века спустя, эта работа, документирующая поэзию и музыку мира, продолжается, и большая часть ее проводится под названиями «этномузыкология», а также ее близких интеллектуальных двоюродных братьев – лингвистической и культурной антропологии.

Для Боаса и его учеников принцип культурного релятивизма имел решающее значение при попытке добиться равноправного изучения человеческого опыта любой культуры

и этноса, особенно в сферах искусства, музыки и религии, где субъективность играет важную роль. В то время как более ранние ученые часто воспринимали качество музыки других народов как экзотическое, антропологи, как правило, стремились понять музыку, основываясь на том значении, которое она имеет в сообществах, создающих эти звуки. Занимая такую релятивистскую позицию, которая придает легитимность точке зрения информантов, антропологи стремились противостоять зачастую бессознательной этноцентрической тенденции того времени – основывать интерпретацию музыки в собственном культурном фоне наблюдателя. Принцип релятивизма оказался жизненно важным в области музыки, где многие слушатели наивно предполагают, что музыкальные структуры прозрачнее других аспектов культуры или доступнее посторонним.

Уже в первой крупной этнографии, которая состояла из описания повседневной жизни инуитов острова Баффин (1888), Боас использовал песни, чтобы понять точку зрения информантов. В одном из своих первых публичных заявлений об этом исследовании он поставил в центр языка, и музыку: «Когда я выучил язык этого народа, я смог понять старые песни и сказки, которые передаются от их предков. Когда я жил среди них как один из них, я узнал их привычки и пути, я видел их обычай, относящиеся к рождению и смерти, их праздникам и т. д.» [2]. В своих последующих этнографических исследованиях он продолжил сравнение сложной модальной структуры инуитских песен с восточноиндийскими, григорианскими песнями и даже классической китайской музыкой, учитывая, что все они были основаны на схожих перестановках, хорошо узнаваемых уровнях или взаимосвязи между нотами относительно предсказуемо разнесенных интервалов в поле. Несмотря на структурные параллели между этими традициями, Боас настаивал на том, что интерпретация песен должна корениться в повседневном опыте среди их композиторов-инуитов. Во-первых, песни были спеты на инуитском языке, обеспечивая слой символизма, который только специалист или носитель языка мог бы интерпретировать в данный момент, особенно с точки зрения тонких нюансов смысла, возникающих при введении слов или мелодий в новые контексты. В этом аспекте он также уделял пристальное внимание фактуре песен, даже тональности голоса, которую исполнители использовали, подражая звукам персонажей-животных в сказках. Без этого ключа к языковым и культурным слоям смысла, несущего длительное воздействие на песни в течение многих лет, наблюдатель ничего бы не понял в значении песен. Таким образом, вместо того, чтобы предположить, что песни имели какую-то основополагающую сущность, кроме данного исполнения, Боас в числе первых указал, что смысл песни может формироваться той настройкой, в которой она исполнялась. Музыка выступает прежде всего как побочный продукт относительно спонтанного социального взаимодействия, а не строго из традиций, каким-то образом «высеченных в камне».

Одна из самых ранних существенных отсылок к музыке в рамках антропологии появляется в монографии Ф. Боаса 1888 г. «The Central Eskimo» («Центральные эскимосы»), которая содержала транскрипции и некоторый анализ двух десятков эскимосских песен в контексте всеобъемлющей этнографии. Это не только заложило основу для антропологического подхода к изучению незападной музыки, но и представляет собой научные изыскания в сравнительном музиковедении. Боас работал вместе с коллегой Стампфом, собирая и анализируя музыку коренных народов Северо-Западного побережья, впоследствии опубликованную в 1886 г. в «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», в одном из самых

ранних журналов о сравнительном музыковедении. Поэтому было бы ошибкой предположить, что сравнительные музыковеды и антропологи действовали в отрыве друг от друга. Тем не менее общие подходы к изучению незападной музыки у музыковедов и культурных антропологов во многом отличались друг от друга. Сравнительные музыковеды были мотивированы теориями о происхождении и структуре музыки и проанализировали соответственно материалы Боаса и Стампфа. В работе Боаса над музыкой отсутствовала теория такого типа, вместо этого она вписывалась в рамки скрупулезно детализированной и этнографической описательной работы.

Помимо музыки, содержащейся в «The Central Eskimo», Боас в 1888–1925 гг. публиковал статьи по музыке Квакиутля, Чинука, Эскимо и Сиу. Каждая из них, сосредоточившись на музыке, содержала элементы, которые стали ассоциироваться с боасской культурной антропологией. В статье «Об определенных песнях и танцах Квакиутля Британской Колумбии» содержится несколько музыкальных транскрипций песен (предположительно, сделанных самим Боасом), включая записи ритуалов, тексты песен и очень пространную версию мифологии, относящуюся к песням. Его статья «Chinook Songs» содержит три краткие нотации вместе с 38 текстами песен и глоссарий из нескольких десятков слов. Две статьи, обе под названием «Eskimo Tales and Songs», представляют тексты песен вместе с пояснениями десятков слов, используемых в них. В статье «Teton Sioux Music» рассматриваются вопросы музыкальной формы, включая ритм, фразеологию и структуру, и содержится 11 довольно подробных музыкальных надписей. Несмотря на то, что он не акцентирует внимание на технических и аналитических деталях работы некоторых сравнительных музыковедов, Боас был наравне со многими, а его работы по музыке недооцениваются, вероятно, из-за огромного объема работ по другим предметам исследований.

В то время как более раннее поколение антропологов включило музыку в свои этнографические работы, этномузыкологи во многом изменили этот прежний акцент, сделав музыку главным объектом изучения, хотя и сфокусировав взгляд на местных культурных особенностях. Таким образом, родились новые «под поля», которые были специально посвящены изучению одного из величайших подарков человечества, способности создавать музыку. Ученик Боаса Джордж Херцог (1901–1983) открыл эту новую интеллектуальную дисциплину, передавая целостное видение этномузыкологии многим будущим поколениям ученых. Обучаясь в Королевской консерватории в Будапеште, он находился под сильным влиянием исследований народной музыки Белы Бартока и Золтана Кодали. С 1923 по 1925 г. Херцог работал у Эрика фон Хорнбостела в Берлинском фонограмм-архиве, важнейшем архивном учреждении сравнительного музыковедения до Второй мировой войны, в 1925 г. эмигрировал в США и изучал антропологию под руководством Боаса. Херцог столкнулся с проблемой, что антропологам, пишущим о музыке, и этномузыкологам как специалистам в этой области приходится задумываться над вопросами методологии и проблемой субъективности в отношении представления музыкального опыта других народов. Этномузыковед Мэнтл Худ (1918–2005), например, утверждал, что бимузыкальность, или свободное владение музыкальными традициями по крайней мере двух культур, потенциально создает эпистемологическую почву для понимания этих традиций с точки зрения инсайдера. Хотя это утверждение было спорным, учитывая, что инсайдеры также могут говорить за себя и цитироваться антропологами относительно их собственной субъективности.

Влияние Боаса на межкультурное изучение музыки наиболее сильно ощущается не столько в его собственных исследованиях и публикациях, сколько в исследованиях его учеников и их учеников. Эдвард Сепир, этнограф, лингвист и поэт, также был музыкантом и вырос в музыкальной семье (его отец был профессиональным кантором). Его первая углубленная работа над песнями датируется 1910 г., когда он переписывал у 200 индейцев Paiute (Северная Аризона/Южная Юта) тексты песен и зафиксировал записи 120 песен на восковых цилиндрах. Кроме этого материала, большая часть которого не опубликована, существовала обширная контекстная информация о выступлениях, людях и местах, связанных с песнями. Записи Сепира были переписаны его отцом Якобом Сепиром. Это исследование явилось материалом к статье Сепира «Song Recective in Paiute Mythology», которая включала в себя его собственные музыкальные транскрипции и музыкальный анализ, ориентированный прежде всего на ритм. Это явилось заметным отходом от привычных в то время взглядов на интерпретацию подобного материала, учитывая сильный акцент в сравнительном музыковедении на вопросах мелодии, самобытности и интервалов.

Другим видным учеником Боаса, оказавшим большое влияние на развитие антропологического подхода к незападной музыке, был Мелвилл Херковиц. Хотя Херковиц не издавал больших публикаций на музыкальные темы, его интерес к взаимоотношениям между африканской и афроамериканской культурой определялся интересом к роли музыки. Он руководил докторскими диссертациями Ричарда Уотермана и Алана Мерриами (которые являются весьма заметными фигурами в области этномузыкологии) и сделал полевые записи музыки в Голландской Гвиане, Гаити, Тринидаде, Бразилии, Дагомее, на Золотом побережье и в Нигерии.

За последнее столетие социологи и антропологи неоднократно демонстрировали позицию: для того чтобы интерпретировать какой-либо один аспект поведения человека, такой, как язык или музыка, надо заглянуть за пределы этой единственной черты социального взаимодействия, рассмотреть все остальные способы общения, которые реализуют люди, таким образом формируя его смысл. Таким образом, чтобы понять музыку, надо заглянуть далеко за ее пределы, раскрыть многочисленные скрытые слои ее смысла, как они отражены в другом месте социального взаимодействия сообщества.

Исходя из такого положения, даже при просмотре и прослушивании одаренного музыканта в контексте, например, оперы или филармонии, музыку надо рассматривать наряду со всем остальным, что окружает действие, т. е. со всем символическим подтекстом события, помимо чисто музыкального, которое способствует восприятию и переживанию. Словесный язык, жест, выражение лица и даже пространственный макет сцены также могут сыграть роль в интерпретации того, что происходит во время спектакля, даже с точки зрения интерпретации самой музыки. Рассмотрим, например, интимный характер религиозного действия, где слова песнопения обернуты в специализированные смыслы своих писаний, при этом каждое движение среди исполнителей принимает священный оттенок. Кровь, кресты или жертвоприношения таким образом занимают видное место в американской евангелической музыке, создавая контекст, забирая его непосредственно из Библии в качестве основного источника, в то время как аудитория наслаждается представлением.

Подобное священное действие (являясь для аудитории актом традиции) контрастирует с гораздо более сексуализированным тоном светской музыки, например, американского рок-н-ролла или кантри, где смысл вытекает как из религиозных, так и из светских источ-

ников, для аудитории, состоящей в основном из незнакомых людей. Таким образом, наличие в США того или иного жанра музыки, например, «Рок против Евангелия», предполагает довольно обширное понимание тематики материала (духовное братство против светской любви), а также расстановку, темп и даже характер социального взаимодействия между присутствующими (участие против прослушивания).

Антропологи понимание культуры, в том числе такого ее аспекта, как повседневная музыка, часто сравнивают с процессом написания романов, охватывающих историю целых наций, эпох или поколений. Работа для антрополога или романиста состоит прежде всего в переводе целых музыкальных значений для далеких аудиторий, которые не присутствовали в том или ином спектакле. Безусловно, это нелегкое дело для писателя, отчасти из-за сложного характера символизма, которым обмениваются люди при общении. То же самое касается толкования значения человеческого социального взаимодействия с антропологической точки зрения, что является столь же сложной задачей, как написание романов или пьес, в которых запечатлен дух общества. Таким образом, ключ к социальному взаимодействию, как говорят среди антропологов, лежит в его символике, которая сама по себе лучше всего рассматривается как тип действия, учитывая, что участники обмена формируют представления друг друга во время взаимодействия, влияющего на последующие действия. Один из самых красноречивых писателей-антропологов, Клиффорд Гирц (1926–2006), когда-то резюмировал это настроение, сказав, что культура – это исторически передаваемая модель значений, воплощенных в символах, система унаследованных представлений, выраженных в символических формах, с помощью которых люди общаются, увековечивают и развивают свои знания о жизни и отношение к ней. Очевидно, что язык обеспечивает один из основополагающих слоев символизма, так как каждое слово состоит из ряда звуковых узоров, которые вместе несут в себе смысл, как со словами «собака», «кошка», «любовь», которые в противном случае не означают ничего, похожего на то, что они скорее абстрактно, даже произвольно, представляют. Все становится гораздо сложнее, когда музыка создает картину и певец начинает модулировать свой голос изменениями в полье, распределяя эти слова слоями музыкальной значимости.

Для любого, изучающего человеческое социальное взаимодействие, от социолога до философа, язык почти обязательно входит в картину, становясь первичным средством общения, даже при описании отдаленно родственных сфер искусства, музыки или литературного воображения. По этой причине музыковед и композитор Чарльз Сегер (1886–1979) заметил, что при анализе музыки ученый неизбежно обращается к языку, преобразуя всю природу дискурса из одной семиотической модальности в другую. Что-то теряется в переводе с языка музыки на язык научного объяснения, при переключении между этими двумя семиотическими модальностями, не в последнюю очередь среди которых – текстура («ароматность» музыки). Слышимая музыка в этом смысле довольно сильно отличается от разговора о ней. Это происходит отчасти потому, что музыкальный опыт учитывается вне дискурса [3]. Также французский семиотик Ролан Барт (1915–1980) утверждал, что язык был единственной символической системой, которая не могла бороться только с другими семиотическими методами, такими, как жест или музыка.

По мнению одного из пионеров антропологии Бронислава Малиновского (1884–1942), наблюдатель человеческого поведения, или проницательный этнограф, должен внимательно учитывать как то, что говорят люди, так и то, что они делают, чтобы нарисовать картину

происходящего в любой конкретной общине. С помощью такой позиции он инициировал всю область анализа дискурса, или изучение человеческого символического действия в самом широком понимании, включая язык, музыку, жесты и любые, связанные с этим, действия. Музыка в этом смысле играет важную роль в формировании как того, что говорят люди, так и того, что они впоследствии делают в повседневной жизни. Таким образом, Малиновский отметил, что тень дискурса часто смещается по мере того, как оратор переходит от обычного языка к музыке: большая магия, более того, скандируется в песнях, что с самого начала сильно отличается от обычных высказываний. Это смещение от повседневного языка к усиленному религиозному регистру, отмеченное музыкальной интонацией, создает почву для чувства магии и таинства, связанного со священными религиозными повествованиями. Так, он отметил: как на самом деле декламированы в заклинании, песни произносятся в соответствии со специальной фонологией, в песнях, с их собственным ритмом и с численно сгруппированными повторениями [4].

**Результаты и обсуждение.** Когда речь заходит о музыке, ничто не может быть более ярко выраженным и бросающимся в глаза, по мнению многих исследователей, чем кажущееся глубокое сходство и различия в сфере звучания, как это представлено через многочисленные музыкальные традиции человечества. Один из первопроходцев в области этномузыкаологии Джордж Херцог дажешел настолько далеко, что заявил, что в музыке есть только диалекты, которые нельзя свести к пониманию диалекта в лингвистике [5].

Таким образом, в англоязычной литературе существовало мнение, что музыка является универсальным языком, она может быть чем-то иллюзорным, основанным на культурных ожиданиях. Музыка должна быть «мгновенно доступна» в силу своей простоты, как простой звук, и изучение ее не должно занимать годы, чтобы понять ее с точки зрения более глубоких слоев социальной значимости. И действительно, представление о музыке как об универсальном языке, обладающем способностью мгновенно посредничать в межкультурном общении, является распространенным мнением в значительной части ранней литературы о путешествиях, которая была популярна до расцвета профессиональной антропологии.

В то время как некоторые ученые повторяли общее утверждение, что музыка – это универсальный язык, одинаково доступный для всех наблюдателей и каким-то образом выходящий за пределы культуры, другие подчеркивали столь же очевидные различия, такие как структура и текстура музыки или ее связь с языками, несущими лирические и повествовательные слои смысла. В конце XIX в. музыковеды впервые стали принимать к сведению огромное разнообразие музыки всего мира. Гвидо Адлер (1855–1941) был в числе первых, кто изложил общий план исследований, опубликовав в 1885 г. революционную для своего времени работу, в которой определил область того, что тогда называлось «сравнительное музыковедение». Признавая универсальность музыкальных структур в обществах, Адлер также стремился основывать интерпретацию музыкальной выразительности в повседневном культурном опыте [6].

Исследования Херцога народной и примитивной музыки начались в Будапеште, где он изучил методы исследования народной песни Бартока и Кодали. Переехав в Берлин в начале 1920-х гг., Херцог учился под руководством специалиста по сравнительному музыковедению Эрика фон Хорнбостеля. Методы Хорнбостеля, как и методы первых преподавателей Херцога в Будапеште, включали подробные транскрипцию и звуковой анализ. Эти

методы, наряду с широко распространенным пониманием музыки как социокультурного явления, которое лежало в основе сравнительного подхода Хорнбостеля, оказывало влияние на Херцога на протяжении всей его карьеры. После обучения в Европе Херцог переехал в США, привезя с собой часть Берлинского архива, чтобы учиться у Франца Боаса в Колумбийском университете. В Колумбии Херцог обучался боасским теориям и методам, которые включали в себя концепцию диффузии и обширный метод полевой работы. Боас критиковал сравнительные методы, за которые выступал Хорнбостель, но Херцог в большинстве своих работ опирался на теоретические и методологические элементы обоих своих наставников, сочетая деконтекстуализированный звуковой анализ Хорнбостеля и сравнительную перспективу с акцентом Боаса на полевую работу и диффузию. С исторической точки зрения, Херцога можно рассматривать как связующее звено между двумя значительными историческими эпохами и школами мысли в этномузыкальном поле. Позже в своей карьере Херцог перешел в университет Индианы, где преподавал, исследовал и основал архив, известный сегодня как Архив традиционной музыки.

Подобно тому, как Херцог сочетал существующие методы и идеи в своей подготовке и последующих исследованиях, он стремился позиционировать себя как междисциплинарного ученого. Он считал, что изучение примитивной (традиционной, простой) музыки должно стать единым полем. Херцог опубликовал в 1936 г. исследования о примитивной и народной музыке Соединенных Штатов как попытку охарактеризовать и объединить то, что он считал областью, нуждающейся в единстве с точки зрения теории и метода. Прежде всего он хотел наконец-то профессионализировать изучение примитивной и народной музыки, подчеркнув необходимость серьезной подготовки для изучения этой проблемы.

Херцог часто писал о важности междисциплинарного сотрудничества и в разные моменты своей карьеры согласовывал изучение примитивной музыки с различными смежными дисциплинами. Он пытался ориентировать направление новой дисциплины согласно своему убеждению, что изучение первобытной и народной музыки касается студентов – культурных антропологов, сравнительных музыковедов, психологов и музыкантов, а также слушающей эту музыку публики [7]. Еще позже, находясь в Индиане, Херцог заявил в газетной статье, что исследования в примитивной и народной музыке связывают антропологию, фольклор и музыковедение. Это в некоторой степени иллюстрирует то, как в Индианском университете была создана идея формирования новой дисциплины – этномузыкаологии. Чтобы лучше понимать контекст ситуации, стоит отметить, что в то время широкий спектр интересов был приемлемым в рамках антропологии, но не в рамках изучения музыки. Можно было изучать музыку в рамках антропологии, но само изучение примитивной музыки в эклектичной манере, в которой к ней подходил Херцог, еще не было само по себе признанной дисциплиной. Научная деятельность Херцога отражает тот факт, что он жил в совсем другое время, когда принцип сравнительных исследований был правилом, а не исключением, как сегодня, и эволюционные идеи были еще очень сильны. Музыкальный и антропологический миры понимались в широком смысле в широких масштабах: тенденции во времени (эволюция) и в пространстве (диффузия).

Херцог регулярно писал на тему «музыки индейцев», и его исследования, как правило, обнаруживали общность между племенами, что позволило ему писать с точки зрения

широких обобщений. Вместе с другими учениками Боаса (такими как Кларк Уисслер и Альфред Кребер) и некоторыми его современниками в области этномузикологии (такими как Хелен Робертс) Херцог стремился создать «родственные» области североамериканской культуры на основе интенсивной, локализованной полевой работы. Это была систематическая попытка разрешить обобщения на большей территории, географической или культурной, чем отдельно описанное племя или община. В отличие от гораздо более ранних сравнительных работ, в которых основное внимание уделялось сопоставлению музыкальных систем целых народов, Херцог и его коллеги следили за распространением конкретных стилей в географическом пространстве.

Херцог соглашался с Боасом, отвергая предположение, что «племенной стиль» должен быть комплексным накоплением песен, наделенных теми же особенностями. Для Херцога наиболее очевидными различиями были не «племенные стили», а «различные категории песен, используемых в одном месте». Каждая так называемая примитивная группа имеет отличительную музыку. В 1936 г. Херцог опубликовал чрезвычайно подробное, контекстно обоснованное исследование пословиц Джабо («Jabo Proverbs from Liberia: Maxims in the Life of a Native Tribe») [8].

Еще один вопрос, вызывавший большое беспокойство у Херцога, важный для многих ученых в этот период, – это неуклонное исчезновение чистых форм примитивной музыки. Данная проблема подстегнула Херцога интенсивно заняться наполнением архива и сохранением музыкальных образцов. Это привело к тому, что в 1949 г. было учреждено хранилище, которое сегодня является Архивом традиционной музыки Индианского университета. В исследовании «Primitive and Folk Music» Херцог заявил, что интерес к сохранению был, возможно, сильнее в Соединенных Штатах Америки, чем где-либо еще, потому что американская народная музыка находится на грани вымирания, в то время как мы только собираемся осознать ее значение. Одним из главных мотивов Херцога к написанию этой книги было то, что он видел, как материал быстро исчезает. Для него было важно, чтобы образцы музыки многих коренных американских племен были сохранены, прежде чем станет слишком поздно.

Херцог посвящает целый раздел своей статьи западноафриканской барабанной сигнализации: «Drum Signaling in a West African Tribe». Тогда же Херцог призвал к необходимости изучения «родной» классификации песен при записи примитивной музыки. Хотя он, возможно, не обращал такое внимание на анализ «народных» терминов и понятий, как мы сегодня, но фактом является то, что он интересовался этой проблемой значительно раньше своих современников.

Херцог часто писал о полезности сохранения примитивной музыки для будущего использования западными композиторами. В заявлении эссе для стипендии Гуггенхайма он написал: «Музыка нашего века имеет много пользы от изучения индейской музыки. Песни, когда они представлены в адекватной форме, могут быть использованы нашими современными композиторами» [9]. Здесь мы видим, что в то время об авторском праве и собственности представителей этнических общин на исполнение и фиксирование продуктов своего творчества не было и речи. После записи эти песни были доступны в качестве полезного материала для вдохновления или как материал для его включения композиторами в их композиции. Это явление наблюдалось в последующие десятилетия, так как западные

артисты включали в свои собственные записанные композиции фактические полевые записи, выстраивая эти композиции вокруг «экзотических» звуков первобытных народов, и это считалось нормой.

Со временем Херцог приходит к пониманию ограниченности использования своих методов. Он пришел к мысли, что полевой работник, изучая и собирая примитивную музыку, редко может расширить свое исследование, пытаясь приобрести на месте очень интимные знания о племенной жизни, которая в Северной Америке оскудела или вообще исчезла. Таким образом, поскольку образ жизни, который он должен был изучать, исчез, он видел идеальный вариант в проведении анализа музыкального звука в изоляции.

Но изоляция от контекста может привести к значительному непониманию, и часто это отражалось на исследованиях Херцога и его соратников. Например, Херцог в 1934 г. писал Андраду, проводившему исследования в Центральной Америке: «К сожалению, среди майя нет индейской музыки (очевидно, вообще нет)» [9]. С одной стороны, это заявление может свидетельствовать об отсутствии контекстного опыта, с другой стороны, это может указывать на ограничение, которое исследователи примитивной музыки поставили своей задачей: изучение только «чистой» примитивной музыки. Возможно, Херцог имел в виду тот факт, что не было музыки майя, которая не была бы в некотором роде затронута испанским присутствием в регионе. Забота о чистоте возникает как постоянная тема в трудах Херцога. В 1936 г. он сетовал на такое явление: певцы из разных областей контактируют друг с другом, тем самым постоянно тонируя ранее чистые музыкальные стили. Музыку можно было держать чистой и можно было изучать в ее чистом виде, «захватывая» ее на «объективных записях» – теперь это все менее реально.

Херцог предложил достаточно сложное понятие индивидуального и группового взаимодействия в человеческом творческом процессе, в отличие от статического понятия традиции, которое было доминирующим в эту эпоху. Херцог ценил «родные» музыкальные идеи. Взгляд Херцога на первобытную музыку был в значительной степени опосредован западными понятиями о музыке. Тем не менее он твердо верил в важность изучения индейской музыки как особой формы, разработанной в особой обстановке, в какой-то момент критикуя исследователя музыки Дж. С. Филлмора, который утверждал, что индейские песни демонстрируют «неявное» ощущение гармонии. Херцог считал, что музыкальные категории Запада не обязательно межкультурны: музыка, судя по всему, не является универсальным языком. Особенности, которые в одном стиле несут определенное эмоциональное или символическое значение, могут иметь совершенно другое значение в другом стиле или могут функционировать в совершенно другой области [7].

Его понимание оформилось в представление о том, что идеал и концепция неподвижной художественной формы, передаваемой будущим поколениям через письменную запись, в «истинном» или «правильном» варианте, контрастирует с более текучей формой, которая воссоздается, а не «воспроизводится» каждый раз, когда выполняется. Затраты на печать музыкальной записи, однако, часто препятствуют публикации более одной «характерной» версии мелодии. То, что было опубликовано до сих пор в расширенном виде, было предложено без анализа вариативности [7].

В дальнейшем Херцог предложил печатать множественные транскрипции одних и тех же песен в этномузыкальных изданиях, чтобы точнее представлять музыку как текучую.

Он изображал пословицы Джабо не как статические формы, передающиеся между поколениями, а как словесные формы, которые демонстрируют «гибкость в образах, мышлении и применении».

Херцог также писал о важности признания того, что идеи народов о музыке не обязательно совпадают между культурами: элемент эстетической оценки присутствует в примитивной жизни, хотя формы, в которых он выражен и используется, могут быть не строго эквивалентны нашим собственным. Пропустить это отсутствие прямой эквивалентности было бы ошибкой, так как тем самым пропускается одно из самых важных «переживаний», которые «носитель» может пережить или передать [10].

**Заключение.** Как было сказано выше, Херцог, предпочитая изучать первобытные искусства, которые оставались чистыми и не смешивались с другими культурами, очевидно, понимал, что его присутствие влияло на материал, который он собирал. Относительно сборника пословиц Джабо он писал о том, что многие пословицы цитировались уроженцами в связи с пребыванием их в экспедиции. Обстоятельства, при которых цитировалась пословица, всегда фиксировались, какой бы банальный ни был случай. «Есть надежда, что этот фон даст читателю представление о жизни народа (племени), о том, как действуют и применяются пословицы и, кстати, об отношении этих людей к белому человеку, который временно является его соседом» [8].

То, что Херцог учел влияние своего присутствия на собранные им материалы и написал об этом, было для его времени необыкновенным. Манера изложения текста в «Поговорках Джабо» тоже впечатляет. Херцог опубликовал текст на языке Jabo, а затем буквальный перевод на английский и, наконец, вариант в распространенном английском языке.

Херцог предвосхитил многие положения и идеи, которые должны были стать стандартной практикой в новой дисциплине. Этномузыковеды не только в значительной степени опирались на лингвистические теоретические модели, но и понимали язык до такой степени, что смогли понимать «народную» терминологию, что сейчас стало нормой и для многих этнографов музыки. Дж. Херцог до сих пор является ученым в своей области, который заслуживает большего внимания за свои инновационные взгляды, чем он получил. В то время как он во многом является фигурой своего исторического периода, в котором работал, в других отношениях его научная деятельность и выдвигаемые положения были новаторскими. Дж. Херцог был новатором в том смысле, что сочетал в научной работе разные подходы для изучения материала из различных источников и в то же время стал ведущим в публикации практических, беспристрастных и объективирующих моделей. Этот междисциплинарный подход находит отклик во многих этномузыкологических исследованиях сегодня.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Boas F. Poetry and Music of Some North American Tribes // Science. 1887. Iss. 220. P. 383-385. DOI: 10.1126/science.ns-9.220.383.
2. Boas F. A Journey in Cumberland Sound on the West Shore of Davis Strait in 1883 and 1884 // J. of the American Geographical Society of New York. 1884. Vol. 16. P. 242-272.
3. Seeger Ch. Studies in Musicology 1935-1975. Berkeley: Univ. of California Press, 1977.
4. Malinowski B. Coral Gardens and Their Magic: The Language and Magic of Gardening. Vol. II. 1935. URL: <https://archive.org/details/coralgardensandt031834mbp/page/n15> (дата обращения: 15.11.2019).

5. Nettl B. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. 2nd ed. Urbana: Univ. of Illinois Press, 2005.
6. Nettl B. *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, Urbana, Springfield and Chicago: Univ. of Illinois Press, 2010.
7. Herzog G. *Research in Primitive and Folk Music in the United States, a Survey*. Bulletin № 24. Washington: American Council of Learned Societies, 1936.
8. Herzog G. *Jabo Proverbs from Liberia: Maxims in the Life of a Native Tribe*. London: Oxford Univ. Press, 1936.
9. Reed D. *The Innovator and the Primitives: George Herzog in Historical Perspective* // *Folklore Forum*. 1993. Vol. 26, iss. 1–2. P. 69–92.
10. Herzog G. *Recording Primitive Music in Africa and America* // *The Folk-Song Society of the Northeast*. 1934. P. 2–3.

### Информация об авторе.

**Замотин Максим Павлович** – старший преподаватель кафедры социологии и политологии Санкт-Петербургского государственного электротехнического университета «ЛЭТИ» им. В. И. Ульянова (Ленина), ул. Профессора Попова, д. 5, Санкт-Петербург, 197376, Россия. Автор 23 научных публикаций. Сфера научных интересов: социология культуры, социальная и культурная антропология. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9748-5109>. E-mail: jethro79@mail.ru

### REFERENCES

1. Boas, F. (1887), "Poetry and Music of Some North American Tribes", *Science*, iss. 220, pp. 383–385. DOI: 10.1126/science.ns-9.220.383.
2. Boas, F. (1884), "A Journey in Cumberland Sound on the West Shore of Davis Strait in 1883 and 1884", *Journal of the American Geographical Society of New York*, vol. 16, pp. 242–272.
3. Seeger, Ch. (1977), *Studies in Musicology 1935–1975*, Univ. of California Press, Berkeley, USA.
4. Malinowski, B. (1935), *Coral Gardens and Their Magic: The Language and Magic of Gardening*, vol. II, available at: <https://archive.org/details/coralgardensandt031834mbp/page/n15> (accessed 15.11.2019).
5. Nettl, B. (2005), *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*, 2nd ed., Univ. of Illinois Press, Urbana, USA.
6. Nettl, B. (2010), *Nettl's Elephant: On the History of Ethnomusicology*, Univ. of Illinois Press, Champaign, USA.
7. Herzog, G. (1936), "Research in Primitive and Folk Music in the United States, a Survey", Bulletin no. 24, *American Council of Learned Societies*, Washington, USA.
8. Herzog, G. (1936), *Jabo Proverbs from Liberia: Maxims in the Life of a Native Tribe*, Oxford Univ. Press, London, UK.
9. Reed, D. (1993), "The Innovator and the Primitives: George Herzog in Historical Perspective", *Folklore Forum*, vol. 26, iss. 1–2, pp. 69–92.
10. Herzog, G. (1934), "Recording Primitive Music in Africa and America", *The Folk-Song Society of the Northeast*, pp. 2–3.

### Information about the author.

**Maksim P. Zamotin** – Senior Lecturer at the Department of Sociology of Political and Social Processes, Saint Petersburg Electrotechnical University, 5 Professor Popov str., St Petersburg 197376, Russia. The author of 23 scientific publications. Area of expertise: sociology of culture, social-cultural anthropology. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9748-5109>. E-mail: jethro79@mail.ru