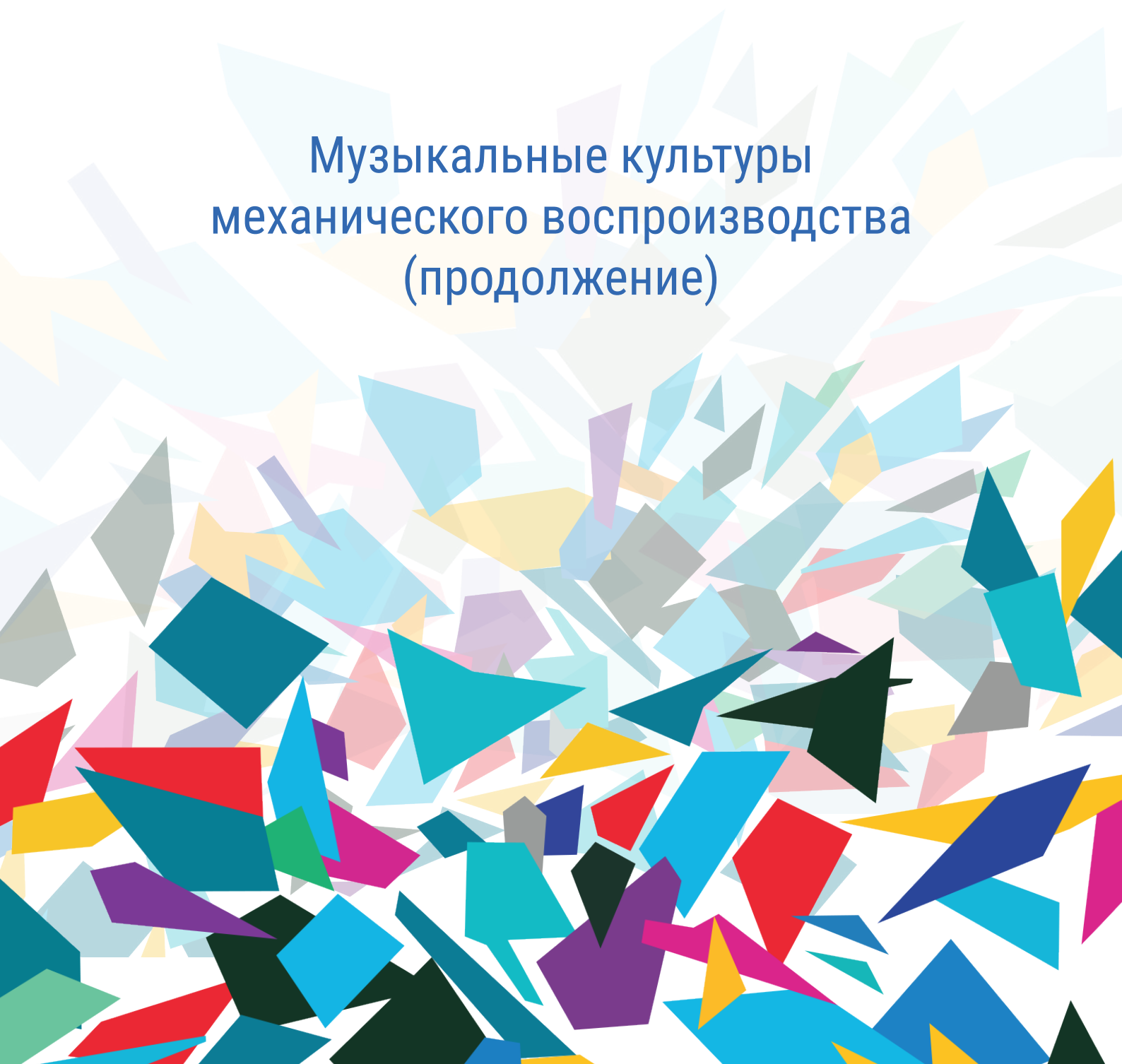


ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Музыкальные культуры
механического воспроизводства
(продолжение)

The background of the slide is a complex, abstract composition of numerous overlapping, semi-transparent geometric shapes. These shapes, which include triangles, quadrilaterals, and polygons of various sizes, are scattered across the lower two-thirds of the page. The color palette is diverse, featuring shades of light blue, teal, yellow, orange, red, purple, and grey. The overall effect is a vibrant, textured mosaic that suggests a sense of movement and complexity, fitting the theme of world music history.



Этап третий: современные режимы механического воспроизведения

Индийская кино-культура и кино-музыкальная культура, которые продолжают активно развиваться и по сей день, отражают консервацию и сохранение массово-культурного способа производства во многих региональных центрах даже в новом тысячелетии. Продолжающееся доминирование значительной части мировой индустрии звукозаписи несколькими лейблами (включая EMI, Polygram, SONY и RCA) также отражают определенный тип олигополизации, хотя это не обязательно должно подразумевать обеднение контента или влияние западной музыки. В других отношениях расцвет разнообразных незападных популярных музыкальных культур с середины двадцатого века демонстрирует разнообразие форм собственности и способов производства, большинство из которых значительно отличаются от модели массовой культуры.

В анализе Мидлтона по истории западной популярной музыки послевоенные десятилетия ознаменовали третье «ситуативное изменение», то есть «поп-культура», ознаменованная появлением рок-н-ролла, контркультуры молодежи и распространением магнитной ленты и электронных носителей, а не электромеханические средства производства.

Подобно этапу буржуазной революции, эти функции применимы лишь ограниченным и неравномерным образом к популярным музыкальным культурам за пределами основного Запада. Рок-революция, безусловно, стала глобальным явлением, поскольку формы рок-музыки, независимо от того, имеют ли они местные стилистические особенности или нет, стали широко потребляться и даже производиться в большей части мира, как правило, сохраняя ассоциации с социальной свободой, современностью, чувственностью и Западом.

Что более очевидно в этот период и как глобальное ситуационное изменение, это экспоненциальное расширение региональных и транснациональных звукозаписывающих отраслей и сопутствующий расцвет бесчисленных синкретических жанров популярной музыки. В то время как рекордные транснациональные корпорации «Большой пятерки» увеличились в размерах и расширили свое присутствие по всему миру, появилось и процветало неисчислимое количество разнообразных региональных стилей популярной музыки, будь то распространение этих конгломератов или небольших независимых продюсерских компаний. Таким образом, во всех крупных городах Африки, Южной и Юго-Восточной Азии, Латинской Америки и других местах записи и трансляции, хотя и по-прежнему недоступны для многих потребителей, смогли ускорить появление динамичных новых жанров – от любительских до профессиональных. В Латинской Америке и на Ближнем Востоке популярность кинематографических мюзиклов уменьшилась, открывая путь для большего разнообразия региональных или классовых жанров. Демократизация производства была дополнительно стимулирована появлением кассетных технологий, которые, в отличие от дорогой, затратной в производстве природы «старых медиа», таких как записи и фильмы, пригодны для мелкого массового производства. К концу 1970-х кассеты стали доминирующим средством музыкального маркетинга в Африке, на Ближнем Востоке и в других местах, что ускорило расцвет бесчисленных местных жанров, которые не были бы представлены в старых корпоративных СМИ.

Кассетная революция была, пожалуй, наиболее драматичной в Индии, поскольку ограничения на импорт задерживали ее появление до середины 1980-х годов, до тех пор, пока не продолжалась массовая гегемония кино-музыкальной культуры EMI. Значительная децентрализация музыкальной индустрии, принесенная кассетами, положила конец этой гегемонии и привела к появлению нескольких сотен кассетных производителей, крупных и мелких, по всей стране, которые продвигали различные музыкальные жанры, включающих в себя множество региональных слияний, возрождение бесчисленных местных традиций, ранее игнорируемых дорогими коммерческими средствами массовой информации. Поскольку местные предприниматели записывают и продают модернизированные версии региональных народных песен для простого слушателя, часто низших слоев населения, на местных диалектах, можно говорить об определенной культуре кассетных записей, основанных на демократическом принципе и простейших способах производства.

Понятие компакт-кассетной культуры – подразумевает особые способы их производства. Это может быть и энтузиаст из деревни Раджастхани, записывающий местных народных музыкантов, дублирующий копии на своем шатунном автомате и продающий их на улице. Это объединяет в себя всю культуру – включая способы танца, песни и понятия моды – основанные на жанрах, таких как андский чича и сунданский джайпонган, возникший в связи с компакт-кассетными записями. Это могут быть молодые американцы, которые посылают по почте кассеты с любовными песнями, чтобы завоевать сердце



любимой. Это явление охватывало прогрессивных латиноамериканцев, живших под правыми диктатурами в 1970-х годах, которые распространяли кассеты певцов из Новой Зеландии Пабло Милана и Сильвио Родригеса или палестинцев на оккупированном Западном берегу, обменивая кассеты Марселя Халифа и других. И это же явление будет включать в себя кассеты, распространяемые правыми индуистскими фундаменталистами в начале 1990-х годов, содержащие речи и песни, которые эффективно использовались для разжигания погромов против мусульман. Между тем, само собой разумеется, что популярная музыка, распространяемая через кассету, охватила бесконечно широкий диапазон стилей, целевой аудитории и техник записи. В некоторых случаях записанный жанр может быть, по сути, формой студийного искусства, как, например, с тщательно продуманными записями музыкальных песен на хинди, которые не должны были дублировать звучание какой-либо конкретной идиомы живого выступления. Другие записанные жанры, такие как греческая музыка бузуки, были задуманы как копирование идеальных форм стилей живого исполнения. Традиционные народные песни, которые составляли далекие предки. Техно-поп, электрифицированные сопровождающие треки будут добавлены позже, а живые выступления в клубах, как правило, будут пытаться воспроизвести этот студийный звук.

Компакт-кассеты, однако, были не единственным средством для децентрализованного производства популярной музыки, и при этом они не полностью исключали виниловые пластинки. Во многих регионах мелкосерийное производство виниловых пластинок независимыми лейблами стало ядром региональных популярных музыкальных культур, как, например, техасско-мексиканской (теджано) лейбл до эпохи компакт-дисков или африканских городских песенных жанров, таких как конголезский soukous. В других местах виниловые пластинки сохранялись даже в новом тысячелетии в качестве предпочтительных форматов, в некоторой степени благодаря их особым возможностям. Использование проигрывателей в качестве музыкальных инструментов в хип-хопе, начиная с 1980-е годов хорошо известны благодаря своим специальным методам царапания, сопоставления или наложения треков из разрозненных песен и повторения отрывков (особенно инструментальных) в качестве танцевальной музыки или для сопровождения рэперов.

Ямайская танцевальная музыкальная культура иллюстрирует два отличных вида производства и технику исполнения, основанную на особом использовании виниловых пластинок. Одним из них является то, что Питер Мануэль называет «методом риддима». Риддим обычно содержит партию ударных и повторяющуюся басовую партию. «Метод риддима» – это использование такого инструментального трека как аккомпанемента, под который вокалисты (или диджеи) поют или «читают» их оригинальные песни. Таким образом, в любой момент времени в моде около дюжины риддимов, и многочисленные диджеи будут петь – как в живых выступлениях, так и на записях – свои собственные песни на популярные риддимы. Отдельную песню можно также услышать в разных риддимах, будь то в студийном ремиксе или в живом исполнении, в котором вокалист должен петь на любой риддим, который играет. В этом методе вокализация и инструментальные треки могут существовать как отделяемые объекты, а не как части уникальной и автономной песни. Несмотря на то, что сегодня она часто выпускается на компакт-дисках, система основана на практике диджеев в работе со звуковой системой, озвучивая инструментальные треки песен хитов-регги, которые можно найти на двух сторонах виниловых синглов. Такие записи остаются предпочтительным носителем на самой Ямайке, особенно потому, что они используются более чем двумя тысячами звуковых систем, которые могут предлагать любителям или признанным вокалистам шансы «почитать» на риддимы.

Другая отличительная ямайская субкультура механического воспроизводства – это «звуковое столкновение», в котором происходит дуэль между двумя или более звуковыми системами. Звуковые столкновения – это уникальные выступления, чье новаторское использование эксклюзивных записей иллюстрирует, как между форматами записанной музыки и живым исполнением может быть непрерывная связь, а не резкое раздвоение.

Некоторые из наиболее характерных музыкальных субкультур были основаны не на определенных жанрах, а скорее на определенных видах использования способов механического воспроизведения, которые еще больше стирают различия между исполнителями и аудиторией. Одним из наиболее распространенных и наиболее известных из таких форматов является караоке, которое, появившись в Японии в начале 1970-х годов, распространилось по всей Восточной и Юго-Восточной Азии, а также в диаспорах этих народов в Соединенных Штатах и в других местах. В типичном формате караоке, сольные певцы-любители, в тавернах, арендованных залах для караоке или частных домах, напевают знакомые эстрадные песни в сопровождении спонтанно продаваемых аккомпанирующих треков, так называемых минусов, часто с



текстами песен и романтических видео сцен, проецируемых с телевизионного монитора. Караоке является социальным, а также музыкальным событием и представляет собой еще одну субкультуру механического воспроизведения, в которой характерно использование модифицированной музыкальной технологии.

Еще одна музыкальная субкультура со своеобразным использованием технологий, основана на мексиканских звуковых системах и диджеях, называемых «сонидерос» (sonideros). В мероприятиях сонидеро Нью-Йорке, описанных Рагландом (2003), принимают участие, главным образом, американские мексиканцы, преимущественно мужчины, трудящиеся-эмигранты, большинство из которых находятся в разлуке с родиной. Диджей, сыграв вступление синтезированных звуков «путешествия в космический век», играет серию треков, одновременно оживленно читая в микрофон посвящения любимому дому и семьям, написанные присутствующими только что на клочках бумаги. После записи трека аудиокассеты или компакт-диск, в комплекте с посвящениями, дублируются на месте, покупаются зрителями, а затем отправляются участниками домой их родственникам. Сонидерос также едут в Мексику и выступают там в тех же самых общинах, откуда приезжают мигранты; и их песни и танцы служат проводниками для связи между вынужденно разделенными людьми.

Этап четвертый: цифровой век

«Изучение популярной музыки» Мидлтона было опубликовано в 1990 году, когда цифровая революция в области коммуникаций и музыки во многих отношениях только набирала обороты. На развитом Западе персональные компьютеры получили широкое распространение лишь несколькими годами ранее, а технологии обмена файлами в формате MP3 появились только в конце 1990-х годов. Однако в первые годы нового тысячелетия становится очевидным, что произошли новые изменения в результате развития технологий. Произошел новый скачок в истории мировой народной музыки. С социально-музыкальной точки зрения можно сказать, что усилившийся феномен глобализации, включая транснациональные потоки людей, идей, денег, средств массовой информации и технологий, открыл новую конъюнктуру в мировой популярной музыке.

Если появление электромагнитных технологий, включая записи, кассеты и магнитную ленту, было частью второй промышленной революции, цифровые синтезаторы, компьютеры и программное обеспечение для MP3 могут рассматриваться как создающие третью революцию с драматическим влиянием на музыкальную культуру. Многие практики, связанные с этой революцией – от записи компакт-дисков до использования синтезаторов для замены живых исполнителей – могут включать формы сокращения затрат, привлекательные и полезные за пределами развитого мира. В то же время, большинство наиболее характерных и базовых характеристик цифровой культуры, таких как персональные компьютеры, связаны с технологиями, которые по экономическим причинам гораздо менее распространены в развивающихся странах, чем на Западе. Следовательно, важно поддерживать глобальный взгляд на цифровую революцию, аспекты которой только начинают влиять на музыкальную культуру за пределами промышленно развитых стран и могут никогда не стать столь же распространенными, как в последних регионах. В конечном итоге интерес представляет способ и степень, в которой новые технологии повлияли или даже создали новые социально-музыкальные практики производства, распространения и потребления, как в развитых, так и в других странах.

Возможно, первой цифровой технологией, которая оказала заметное влияние на производство музыки во всем мире, был синтезатор, в частности клавиатуры Casio. К середине 1980-х годов синтезаторы стали широко использоваться в разнообразных международных жанрах популярной музыки. Хотя синтезаторы относительно дороги, по сравнению со многими региональными акустическими инструментами, они, естественно, могут использоваться вместо живых музыкантов и, следовательно, имеют очевидную экономическую ценность в развивающихся странах. Таким образом, их использование состояло в том, чтобы подражать звукам акустических инструментов, как во многих северных индийских «версиях» компакт-кассет, которые предлагали кавер-версии песен классических фильмов, в исполнении вокалистов, похожих на звуки, в сопровождении сгенерированных синтезатором имитаций оригинальной большой поддержки ансамбля. В индо-тринидадской соция-чатни-музыке сложность озвучивания барабана Дхолока в живых выступлениях стала дополнительным стимулом для его замены – как в студии, так и вживую – запрограммированной драм-машиной. В других случаях синтезаторы использовались не для имитации существующих традиционных инструментов, а для создания совершенно новых и явно синтетических тембров. Следовательно, стандартные тембры стали узнаваемы в таких жанрах, как алжирский рай,



андский техно-хэаино, мексиканская техно-кумбия и ямайский регги (и особенно рагга) после «Сленг-тэна» 1985 года, который стал первым хитом с использованием синтезатора. Такие характерные для студии тембры, естественно, передают ауру современности и модного звучания, но они также могут широко рассматриваться как дешевые, искусственные по сравнению с версиями стандартных песен на хинди, которые исполняются вживую музыкантами в ансамбле. Соответственно, в некоторых жанрах, как в случае сальсовых ансамблей, управляемых громкоговорителем, синтезаторы не стали вторгаться в процесс замены акустических инструментов, а жанр, подобный мексиканской банде, демонстрирует удивительную популярность традиционных инструментов даже в самых современных поп-кругах.

Компакт-диски во многом послужили интенсификации процессов, ранее стимулированных кассетами, децентрализации и демократизации музыкальной индустрии. К 1990-м годам компакт-диски быстро заменили виниловые пластинки в развитых странах, но их распространение за пределами секторов более высокого класса более бедных стран было отложено из-за их относительно высокой стоимости. Однако после 2000 года затраты на производство, копирование, розничные продукты и проигрыватели (особенно на проигрывателях Walkman) упали до уровня кассетных продуктов и даже ниже. Благодаря превосходному качеству звука, удобству воспроизведения и адаптируемости к компьютерам и интернет-источникам компакт-диски все чаще приходят на смену кассетам в большинстве развивающихся стран. В таких странах, как Доминиканская Республика, где кассеты так и не укоренились, предпочтительный формат изменился непосредственно с виниловых пластинок на компакт-диски. Одной из последних параллельных разработок стало распространение дешевых компакт-дисков в формате MP3, которые могут вместить несколько часов записанной музыки, воспроизводимой либо на компьютере, либо на недорогом MP3-плеере Walkman. Как и кассеты и стандартные компакт-диски, MP3-диски особенно часто используются пиратами.

Первое десятилетие нового тысячелетия засвидетельствовало необычайное распространение другого нового носителя, видео компакт-диска или VCD, который, как и DVD, содержит движущиеся изображения и звук (как в видео-клипах), но значительно дешевле, чем DVD. Как и технологии, о которых говорилось, VCD не изобрели новый формат исполнения – в данном случае музыкальное видео – но сделали его несравненно дешевле и, следовательно, пригодным для производства и распространения в беспрецедентных масштабах, даже среди низкого класса сельской музыки в бедных странах. На самом деле, особенно отличительной особенностью VCD несмотря на то, что они являются современной цифровой технологией, они широко распространены в основном в развивающихся странах, и особенно в связи с жанрами более низкого класса в этих странах. Их принятие на развитом Западе и в Японии активно подавлялось в 1990-х годах развлекательными корпорациями, озабоченными несанкционированным копированием, в течение которого формат DVD стал более востребованным.

Хотя формат музыкального видео сам по себе может и не быть новым, технология VCD послужила стимулом для производства видео-клипов среди жанров, которые никогда ранее не продавались таким образом, включая нигерийский джуджу, андский чича, тайско-малайское теневое кукольное искусство и кубинскую тембу. Музыкальные клипы могут представлять различные стили, по-разному показывая концертные, студийные выступления, изобилующие дешевой компьютерной графикой, или – стандарт в индийской сельской народной поп-музыке – несколько танцоров и певцов. В отличие от музыкальных клипов MTV, видео VCD не производятся в первую очередь для стимулирования продаж пластинок и не являются изолированными сценами с песнями и танцами в художественном кинематографическом мюзикле, а скорее продаются как массовые товары сами по себе и имеют соответствующую цену. Например, в Индии низкоуровневые VCD-диски с популярной музыкой Bhojpurī или Punjabi могут повлечь за собой затраты на производство видео в эквиваленте рупии около 1700 долларов, при этом редактирование выполняется на старом компьютере за 350 долларов, устройство записи компакт-дисков 20 долларов, а готовые диски продаются оптовым продавцам примерно за 60 центов и продаются по цене менее одного доллара. Потребители могут слушать диски на CD / VCD / MP3-плеерах в проигрывателях Walkman, которые продаются примерно за 16 долларов; для просмотра видео можно подключиться к черно-белому телевизору, стоимость которого составляет 25 долларов, и он может работать от автомобильного аккумулятора. Таким образом, VCD могут развлекать зрителей в деревнях, в которых отсутствует обычное электричество, и чьи единственные варианты телевидения могут состоять из унылых правительственных программ. В Перу, где, несмотря на широкое распространение компьютеров, замечательным параллельным развитием является популярность просмотра музыкальных видео и выступлений музыки, ориентированной на кампесино, на YouTube.



Подведем итоги.

Механические способы воспроизведения, хотя первоначально они создавались отдельными людьми, могут вскоре стать наследственной и всеобъемлющей технокультурной средой, в которой исполнители и слушатели часто вынуждены действовать. Перефразируя Маркса, люди могут создавать историю музыки, но они не выбирают условия, при которых они это делают. В то же время отдельные лица и сообщества могут культивировать свое собственное уникальное использование существующих технологий таким образом, чтобы подтвердить человеческую свободу действий и ожидания общества. Как ограничения, налагаемые технологиями, так и отличительные возможности, которые они предоставляют, складываются в основу уникальных музыкальных технокультур, сравнимыми также с культурой печати, кинокультурой или виртуальной культурой в Интернете.

Одним из аспектов таких технокультур является то, как способ механического воспроизведения может влиять на саму музыку. Как часто отмечалось, нотация, особенно напечатанная массово, имела тенденцию в западной художественной музыке ограничивать импровизацию и стимулировать использование симметричных, секционных сквозных композиций, таких как соната. Средства массовой информации представили свое собственное влияние на структуру музыки, что особенно заметно в сфере популярной музыки. Виниловые пластинки способствовали созданию плотно сконструированных трех- и четырехминутных песен, а не открытых структур, в формате, который долгое время превосходил зависимость от винила.

Способы механического воспроизведения и их специфическое использование составляют основные аспекты популярной музыкальной культуры во всем мире, будь то в богатых, индустриальных обществах или где-либо еще.

Музыкальные культуры за пределами господствующего Запада, тем не менее, не поддаются такой удобной исторической структуре, как в схеме из трех частей Мидлтона. Социально-экономическое развитие в развивающемся мире было поразительно неравномерным, и даже сегодня отмечается сосуществование сильно модернизированных городских элит – которые могут быть активными участниками постмодернистского мира Интернета – наряду с обнищавшими сельскими и городскими низшими классами, которые увековечивают многие аспекты до модерна культур. Распространение капиталистических медиа-культур на такие классы – будь то с помощью кино, кассет или других технологий – еще больше затрудняет любые попытки аккуратно классифицировать широкие исторические тенденции; например, с точки зрения буржуазной революции. Вместо этого с глобальной точки зрения возникает поразительное разнообразие не только средств массовой информации, но и видов использования средств массовой информации, а также сопутствующая богатая гетерогенность основанных на средствах массовой информации субкультур популярной музыки.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Музыка и технокультура, Мидлтаун, Коннектикут: Издательство Уэслианского университета,
2. Лислофф Р. и Л. Гей (ред.) (2003) «Позвони мне в колокол: Влияние технологий сотовой связи на японский музыкальный рынок»
3. М. McClelland, «Интернационализация Интернета», Нью-Йорк
4. Мануэль П. (1995) «Музыка как символ, музыка как симулятор: Предмодернистская, модернистская и постмодернистская эстетика в субкультурной музыке», «Культура кассет: Популярная музыка и технологии в Северной Индии», Университет Чикаго Пресс, (2000), «Тан-пение, чатни и создание индо-карибской культуры», Филадельфия: Издательство Temple University Press
5. Мануэль П. и У. Маршалл (2006) «Метод Риддима: Эстетика, практика и владение в Ямайском танцевальном зале»
6. Marcuse H. (1964) «Одномерный Человек», Бостон: Бикон Пресс
7. Миддлтон, Р. (1990) «Изучение популярной музыки», Букингем Пресс Открытого университета
8. Пачини-Эрнандес Д. (1993) «Феномен пико в Картахене, Колумбия», Америка Нега
9. Ragland C. (2003) «Мексиканские диджеи и транснациональное пространство молодежных танцев в Нью-Йорке и Нью-Джерси»
10. Ромеро Р. (2002) «Популярная музыка и глобальный город: Huayno, chicha и technocumbia in Lima», «От Теджано до Танго: Латиноамериканская популярная музыка», Нью-Йорк и Лондон
11. Sugarman J. (2004) «Диаспорические диалоги: Опосредованные мюзиклы и албанская трансна»



Книга: История всемирной музыки, часть первая

Лекция: Музыкальные культуры механического воспроизводства (продолжение)

12. T. Turino и J. Lea «Идентичность и искусство в сообществах диаспоры», Уоррен, Мичиган: Harmonic Park Press