

# ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Западная музыка как мировая  
музыка





## Музыка гегемонии

Мы уже говорили в предыдущих лекциях о том, что в европейской науке западная музыка зачастую рассматривается, как высший образец мировой музыки. Автор следующего материала Кембриджского сборника Николас Кук предлагает рассматривать это явление как музыкальное измерение гораздо более крупного исторического процесса. Этот процесс принято называть экспансией Европы.

Главный аргумент в пользу этой точки зрения такой. В конце пятнадцатого века Колумб открыл Америку, начав тем самым эпоху великих географических открытий. С тех пор европейские путешественники исследователи и колонизаторы начали «излучать энергию» из Европы. И во все концы света они брали с собой свою музыку – сначала в Северную и Южную Америку, Индию и Восточную Азию, а затем в Австралию, Океанию и Африку.

Известный британский историк Ян Вудфилд проследил роль музыки на самых ранних этапах географических открытий: какая музыка звучала на кораблях, как реагировали на нее коренные жители? Он отмечает, что одним из плацдармов европейской музыки в новых мирах в XVI веке стала миссионерская деятельность. Она была очень обширной: от латиноамериканской Флориды и Калифорнии до Японии. Один из показателей размаха – тот факт, что в Японии португальские миссионеры начали свою деятельность в 1541 году и в течение сорока лет обратили в христианство более сотни японцев. В этом европейцам очень помогала инструментальная музыка, в особенности – клавишные. Именно в то время один из миссионеров писал из Киото: «если бы у нас было больше органов и других музыкальных инструментов, Япония была бы обращена в христианство менее чем за год». Монахи и орган произвели на страну Восходящего солнца такое воздействие, что Вудфилд называет это явление «восточной дипломатией клавиатуры».

Западная музыка также прочно вошла в культуру более поздних европейских колоний. Например, в Калькутте симфонии Гайдна зазвучали еще в 80-х годах XVIII века. А в Лагосе – на атлантическом берегу Африки – в октябре 1882 года проводился «фестиваль Генделя».

Можно обозначить несколько аспектов западной музыки как инструмента для расширения колониальных и имперских режимов.

Во-первых, это музыкальные события. Например, Делийский дарбар 1911 года. Это массовая праздничная церемония в честь британских монархов. На ней звучала музыка для военных, женских и барабанных оркестров. Через год в лондонском Театре Колизей была исполнена оркестровая сюита «Корона Индии» английского композитора Эдуарда Элгара. Она прославляла «славу и правильность британского правления в Индии», и таким образом передавала имперское послание всем колониям, всему миру.

Второй аспект, объясняющий роль музыки в распространении колониального влияния Европы – это здания. В 1911 году во Вьетнаме был построен Ханойский оперный театр. Это была смелая, хотя и безрассудная попытка воспроизвести французскую столичную культуру в Восточной Азии. В фильме Вернера Херцога «Фицкарральдо» 1982-го года рассказывается о меломане, который мечтал построить оперный театр в перуанском городе Икитосе, в самом сердце тропического леса Амазонки. Это вымышленная история, но опера действительно исполнялась в Икитосе в Гранд Отеле Малекон Паласио. А в 1892 году в городе Манаусе, в пятистах милях вниз по течению, был построен специальный оперный театр.

Третий аспект, повлиявший на распространение западной музыки по всему миру, – это образование. Два факта об этом: первый – в Аделаиде (Австралия) первая консерватория была основана в 1883 году. Второй – сотрудники южноафриканских музеев обучались в Королевском музыкальном колледже в Лондоне.

Западная музыка, однажды проникнув на неевропейскую территорию, укоренялась там, даже если эта территория не становилась колонией. Так в Японии европейские миссионеры были изгнаны к середине XVII века. И на протяжении почти ста лет западная музыка не была широко представлена. Но в 1860-х годах во дворе Мэйдзи был создан сначала военный оркестр в западном стиле, а затем еще один небольшой оркестр, который исполнял легкую музыку, такую как вальсы и польки.

Японские музыканты, которым было поручено изучать западную музыку, одновременно участвовали в изобретении церемониальной придворной музыки, известной как гагаку. Из-за того, что это были одни и те же люди происходило смешение японского и западного стилей. Это стало частью программы Мэйдзи, направленной на то, чтобы обратить вспять прежнюю изоляцию Японии и развивать страну в духе западного национального государства. Исследователь Джудит Херд считает, что «западная музыка была выбрана не за ее художественные достоинства, а за обещание социальной приспособляемости». К 1880 году во всех японских школах было введено изучение западной музыки, а в 1890 году в Токио была



открыта консерватория.

По мере того как Япония приобретала свои собственные колонии, она использовала западную модель в проведении образовательной политики: например, в Корее, которая находилась под японским правлением с 1905 по 1945 год, в школах была представлена не только западная музыка, но и официальная японская. Исполнение традиционной корейской музыки было запрещено, и корейские композиторы ехали в Японию, чтобы обучаться так же, как южноафриканские композиторы отправились учиться в Лондон.

В Китае развитие западной музыки изначально не контролировалось государством. Этим занимался средний класс. Его представители создали в 1927 году Национальный музыкальный колледж в Шанхае. А Центральная консерватория в Пекине была основана в 1950 году, через год после образования Народной республики. В КНР западная музыка приобрела большое идеологическое значение. Например, были широко распространены споры о значении музыки Бетховена во время культурной революции. Опять же, юбилеи западных композиторов отмечались очень избирательно. Например, почитали Шопена, но не Дебюсси; Римского-Корсакова, но не Верди. Западная музыка также стала средством национального представления Китая за рубежом. Китайские исполнители завоевывали известность благодаря победам в крупных международных конкурсах. Для Гонконга участие его композиторов в международных фестивалях стало одним из способов показать миру свою эволюцию от восточной портовой лавки до современного мегаполиса.

Развитие западной музыки в Восточной Азии – в Японии, Корее, Китае, Тайване – было настолько эффективным, что по многим показателям они, вместе с Израилем, эти страны и их музыканты могли бы рассматриваться как сердце классической музыки в двадцать первом веке. Таким образом западная музыка сначала помогала укоренить колониальную власть, а позже стала для бывших колоний инструментом для обозначения своей национальной идентичности. Западные подходы трансформировали местные музыкальные культуры. Например Каирский конгресс по арабской музыке, организованный в 1932 году египетским королем Фаудом, был нацелен на «возрождение и систематизацию арабской музыки таким образом, чтобы она поднялась на артистическую основу, как это делала западная музыка ранее»; Конгресс выступал за стандартизацию интонаций, принятие западных систем обозначений педагогического состава и создание консерваторий, в которых западная и арабская музыка будут преподаваться бок о бок. Эта программа, была введена в действие не только в Египте, но и в других странах арабского мира.

Примерно такая же картина сложилась в Индонезии после Второй мировой войны, когда в 1950 году в Консерватории Караван-Индонезия в Сурикарте была обозначена такая цель: «сделать традиции традиционного индонезийского оркестра гамелана приемлемыми для неяванцев... Была надежда, что факультет... объединит элементы музыки неяванских индонезийцев с традициями гамелана, что приведет к подлинно индонезийской национальной музыке».

Еще одним примером такого синкретизма являются китайские оркестры, которые впервые появились в 1930-х годах и теперь встречаются по всему китайскоязычному миру. Организованные по принципу западного оркестра, они состоят из китайских инструментов и играют традиционную музыку, оригинальные композиции, а также западные оркестровые стандарты в национальных аранжировках. Например, «Картинки с выставки» Мусоргского в аранжировке Пун Сиу-Вена.

Наиболее фундаментальный аспект музыкальной модернизации заключается в влиянии эстетических ценностей Запада. Основой традиционной арабской музыки является интимная исполнительская манера, в которой исполнители могут импровизационно взаимодействовать со своими слушателями. А большие арабские оркестры, которые, как китайские оркестры, объединяют разрозненные инструменты по западному образцу, играют по партитурам. То есть раньше традиционный арабский музыкант был и исполнителем, и отчасти создателем произведения, а теперь оркестр стал стопроцентным переводчиком в западном смысле.

То же самое происходит с традиционной африканской музыкой, которая часто представляется в западном концертном стиле – ее играют профессионалы перед платной аудиторией. Таким образом, элементы традиционной музыкальной культуры подвергаются своего рода унификации по западному образцу. С одной стороны, это удаляет традиционную музыку от ее корней, но с другой стороны наделяет ее способностью влиять на западную аудиторию.

Например, бразильская популярная музыка представляет собой комбинацию стилей коренных американцев, португальцев, африканцев и североамериканцев. Она имеет большое влияние в Северной Америке и Европе.

Афророр является результатом сложного взаимодействия между традиционной африканской музыкой,



христианским миссионерским пением и популярными международными музыкальными стилями.

Cantopop развивался в Гонконге как следствие эмиграции музыкантов ночных клубов из Шанхая в 1949 году. К этому процессу добавилось влияние популярной музыки Великобритании, Америки и Японии. Теперь этот жанр стал настолько широко распространен во всем мире китайской диаспоры, что имеет полное право называться «мировой музыкой».

Популярность музыки, в которой смешивались этнические и европейские мотивы привела к тому что у термина «world music» появилось не только культурологическое значение, но и чисто экономическое. В этом своем значении термин возник летом 1987 года после того, как представители некоторых лондонских звукозаписывающих компаний провели несколько встреч буквально в одном из пабов. Там они пришли к выводу что под лейблом «world music» будет проще продавать звукозаписи соответствующего содержания.

По воспоминаниям участников тех встреч в пабе, попытка достичь какого-то четкого жанрового определения world music вызвала много длительных дискуссий. Наконец, было решено, что это означает практически любую музыку: регги, джаз, блюз, фолк. Как говорили многие комментаторы, world music – это коммерческая конструкция, продающая товары третьего мира на основе западных бизнес-структур.

Вот что говорил об этом один из африканских музыкантов: «европейская музыка колонизировала значительную часть африканского пейзажа, захватила его тело и оставила африканское платье; трансформировала музыкальный фон и только на переднем плане оставила несколько характерных черт, указывающих на Африку». Другими словами, в конце XX начале XXI века западная поп-основа мировой музыки обеспечивает структуру, в то время как местные элементы просто добавляют экзотики.

## Вопреки представлениям

Во втором разделе своей работы Николас Кук останавливается более подробно на том, как в странах незападного мира музыка становилась воплощением сопротивления политической идеологии.

Одним из самых ярких примеров музыки, выступающей в таком качестве, является сборник мелодий «Хиндостани эйр». Он возник в Британской Индии в конце восемнадцатого века, когда ряд англо-индийцев, особенно женщин, тесно сотрудничали с индийскими музыкантами, чтобы транскрибировать их музыку для клавесина. Полученный в результате сборник мелодий представляет собой причудливую стилистическую амальгаму, в которой индийский оригинал едва ли был слышен. Тем не менее, современные англо-индусы, которые слышали индийскую музыку из первых рук, подчеркивают, насколько похожи пьесы из сборника «Хиндостани эйр» на индийские оригиналы.

Этот сборник не имел никакого реального влияния на историю западных музыкальных произведений колониальных или экзотических стран. Но он вписывается в традицию «псевдо-экзотического образа», которая сложилась в европейской музыке во второй половине девятнадцатого и первой половине двадцатого столетия. В таких работах, как «Ловцы жемчуга» Бизе, «Микадо» Салливана, «На персидском рынке» Кетелби и «Турандот» Пуччини общепринятая музыкальная структура была облечена в то, что стало стереотипным, универсальным набором признаков экзотической изменчивости (арабески, параллельные кварты и квинты, увеличенные секунды и т. д.).

Однако в этот период было несколько примеров другого подхода, основанного, на более искреннем интересе и большем знании незападных музыкальных традиций. Одним из первых примеров является Генри Коуэлл, который вырос в китайском квартале Сан-Франциско и который так описал свою работу: «Это не попытка подражать примитивной музыке, а скорее использовать те материалы, которые характерны для музыки всех народов мира, чтобы создать новую музыку, особенно относящуюся к нашему столетию». О своем произведении «Объединенный квартет» он писал: «Квартет должен одинаково хорошо пониматься американцами, европейцами, восточными народами; от шахтера до президента банка... Можно сказать, что это касается человеческих и социальных отношений».

Такие же настроения вспыхивают после движения Weltmusik, связанного с Карлхайнцем Штокхаузеном, согласно которому «у каждого человека есть все человечество внутри себя. Европейец может понять балийскую музыку, японскую музыку из Мозамбика и мексиканскую музыку из Индии».

После 1945 года более профессиональная традиция межкультурной композиции стала набирать популярность, например, в работах Оливье Мессяна, Джона Кейджа, Бенджамина Бриттена, Лу Харрисона и Джорджа Крамба. Такую музыку иногда интерпретируют как «форму социального протеста против гегемонии европейской музыкальной культуры».

У только что упомянутых европейских и американских композиторов были азиатские коллеги. Такие



как Чжоу Вэнь-Чунг, который эмигрировал из Китая в Соединенные Штаты в 1946 году, или Тоширо Маязуми и Тору Такемитсу в Японии. Случай Такемитсу, пожалуй, наиболее показателен, потому что его ранняя композиционная идентичность была решительно западной, отчасти как реакция против националистического стиля предыдущего поколения, который включал традиционные японские элементы в западную композиционную структуру.

Сам Такемитсу признавал, что благодаря обзору музыки и эстетики Кейджа он осознал композиционный потенциал традиционной японской музыки. Его цель в объединении аспектов западной и японской культуры заключалась в создании музыки, состоящей в основном из западных элементов, но основанную исключительно на японской эстетике. Как выразился сам Такемитсу, «при написании западной музыки ... Я учусь и усваиваю эго традиционной японской музыки и его стремление к объединению звука с природой».

Во многих странах в течение XX века западный музыкальный стиль использовался для создания незападной идентичности. В Китае это были такие дореволюционные произведения, как, например, «Кантата Хуанхэ синхая», и произведения коммунистического периода, такие как «Чэнь Ган» и «Концерт любителей бабочки» композитора Хэ Чжаньхао. Это проявления принципа, который гласит «надо позволять иностранным вещам служить Китаю». По сути, этот принцип проводит различие между вестернизацией и модернизацией, которая рассматривается как процесс доступный для всех стран независимо от географии или истории. Во время культурной революции в Китае происходили дебаты о западной музыке. С одной стороны, в них участвовали те, кто видел национальную самореализацию в научном прогрессе и защищал музыку западного стиля как воплощение такого прогресса. А с другой – те, кто идентифицировал прогресс с революционной идеологией. Например, дебаты, бушевавшие по поводу Девятой симфонии Бетховена, сводились к тому, что музыка Бетховена может рассматриваться как выходящая за пределы ее происхождения в феодальном обществе и, таким образом, достигающая постоянной идеологической ценности.

Примерно то же самое произошло с историей рок-музыки в Китае. Цуй Цзянь – единственный ее представитель, который достиг значительного успеха за пределами Китая. Цуй получил известность в 1985 году, спустя шесть лет после того, как правительство впервые официально одобрило рок-музыку. В том же году Китайское агентство новостей объявило, что в Китае насчитывается около десяти миллионов гитаристов. Цуй Цзянь был на пике своей популярности во время протестов на площади Тяньаньмэнь в 1989 году, во время которых его часто видели со студентами, и после этого его заставляли прятаться в провинциях. В течение следующих десяти лет ему неофициально запрещали давать публичные концерты в Пекине, хотя выступления в других местах были терпимы. В том, как правительство реагировало на выступления Цуй Цзяня можно увидеть нерешительность китайских властей относительно того, как обращаться с рок-музыкой.

Подобные истории могут быть рассказаны, например, об Индонезии или о Ближнем Востоке. В межвоенный период, реагируя на давно установившееся господство немецкой музыки в Норвегии, композитор Гейрр Твайтт стремился создать своеобразную норвежскую музыкальную идентичность, используя французские влияния, следуя логике: французское – это не немецкое, а значит норвежское. Таким же образом, пытаясь создать своеобразную австралийскую музыкальную идентичность в конце 1960-х годов, Питер Скалторп отреагировал на британское прошлое австралийской музыки и попытался развивать балийскую музыку. Он использовал силлогизм балийский = не британский = австралийский. Интересный вопрос, конечно же, заключается в том, почему Скалторп опирался на балийскую, а не на аборигенную музыку?

### Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Агаву В. К. (2003) «Представление африканской музыки: Постколониальные записки, запросы, позиции», Нью-Йорк
2. Акнес Х. (2002) «Перспективы музыкального значения: Исследование, основанное на избранных работах Гейрр Твейтт, кандидатская диссертация, Университет Осло Ассошиэтед Пресс
3. Ashgate Baker G. (2003) «Музыка в монастырях и монастырях колониального Куско», Латиноамериканское музыкальное обозрение
4. Баренбойм Д. (nd) «Речь Даниэля Баренбойма после получения медали Бубер-Розенцвейга на Неделе братства 2004»
5. Баренбойм Д. и Саид Э. (2002) «Даниэль Баренбойм и Эдвард Саид после получения премии



Книга: История всемирной музыки, часть первая

Лекция: Западная музыка как мировая музыка

- «Принц Астурийского»
6. Баркер А. (1996) «Тимбила: Оркестровые произведения, вдохновленные элементами африканской музыки», Южноафриканский журнал музыковедения
  7. Беклз Уилсон Р. (2007) «Западно-восточный оркестр Дивана», Британская академия Ревью, (2009) «Параллаксные миры Западно-восточного оркестра Дивана», журнал Королевской музыкальной ассоциации,
  8. Бенедикт Л. (1889) Les musique bizarres a / 'Exposition, Paris: Хартманн
  9. Боннетт А. (2004) «Идея Запада: Культура, политика и история», Бейзингсток: Palgrave Macmillan
  10. Браунингер Дж. (1998) Gumboots to the rescue, Южноафриканский журнал Musicology
  11. Кларк Д. (2007) «За гранью воображаемого мира»