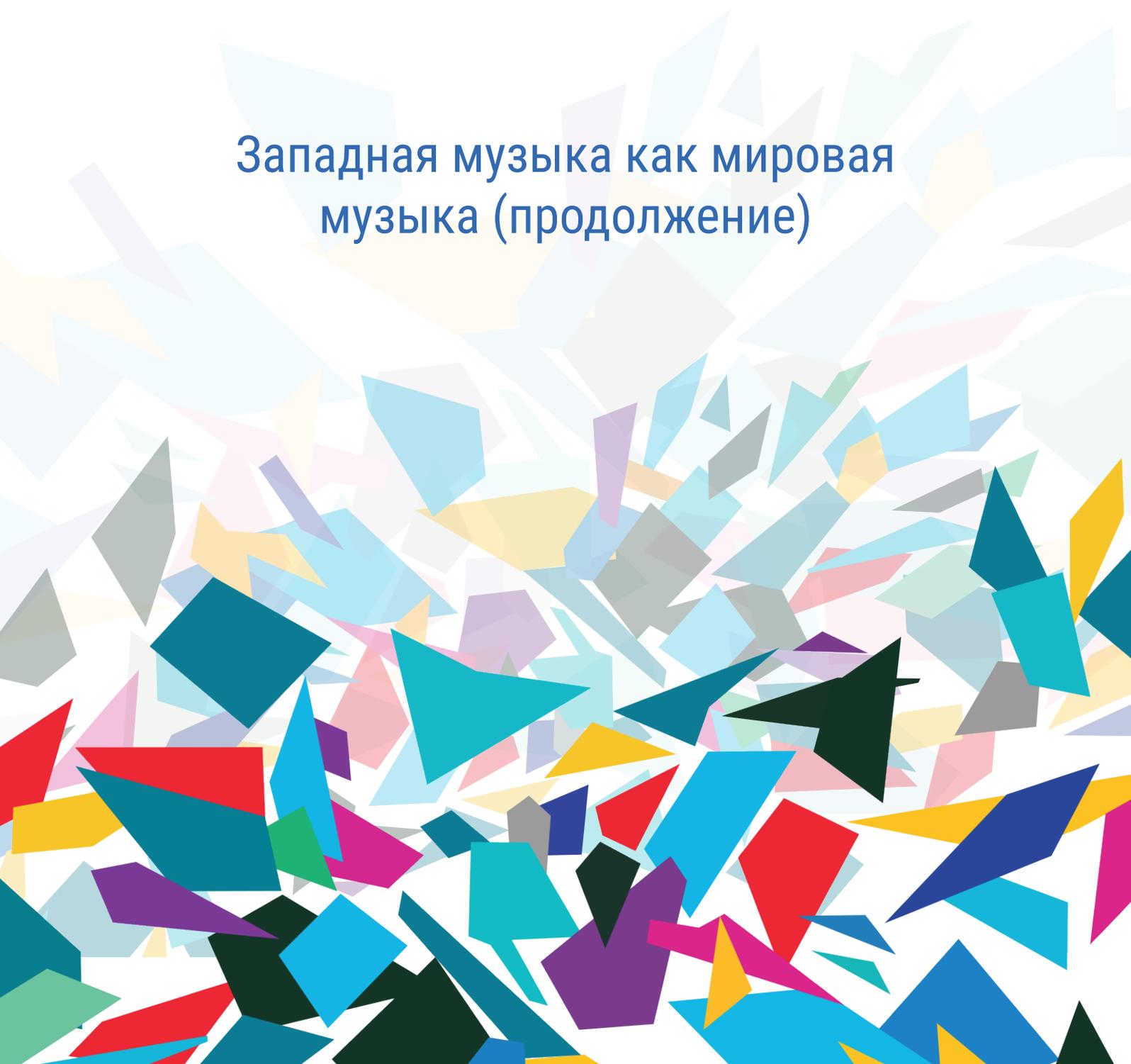


ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Западная музыка как мировая
музыка (продолжение)





В Южной Африке проблемы западной музыки и местной идентичности приобрели более острый политический характер, как во время, так и после периода апартеида – то есть с 1948 по 1994. В некотором смысле основная цель заключалась в том, чтобы представлять Южную Африку в качестве автономного образования, а не колониального расширения Европы; государства, определяемого Интернационализмом, и африканским наследием. Поэтому неудивительно, что белый южноафриканский композитор Ханс Розеншун утверждал: «еще до конца апартеида южноафриканские художники, многие из которых были композиторами, высказали концептуальный отказ от апартеида не только устно, но и голосом своего искусства».

В своем рассказе о композиции «Тимбила» Розеншун говорит о том, что с точки зрения западной «художественной» музыки можно рассматривать как дефицит навыков: он говорит, что местные музыканты «чопи» не читают ноты, и поэтому он «был вынужден использовать одно из их музыкальных произведений, с которыми они были знакомы». Его выбор пал на произведение Венансио Мбанде, лидера одного из ксилофонных оркестров. Оно делится на три секции (ABC) и имеет простой мотив «до-ре-ми-до».

То, как Розеншун сделал музыку Мбанде кульминацией в европейской детской песне, было подвергнуто критике со стороны нескольких рецензентов. Ален Баркер, например, утверждал, что «Никакие структурные, организационные или мелодические элементы не были поглощены и интегрированы в оркестровую структуру, за исключением упрощенного использования основной темы из трех нот. По мере продвижения пьесы, европейский оркестр усиливает тему, в конце концов заканчивая триумфальным воспроизведением узнаваемого клише».

Возникла ситуация, в которой критике можно подвергнуть каждого. Если южноафриканский композитор европейского происхождения включает в свое произведение элементы творчества коренного населения, то его критикуют за присвоение местной культуры. Если это делает местный композитор, критикуют за то, что он увековечивает стереотипное представление об «африканском» составе, своего рода музыкальном апартеиде. В то же время, если композитор европейского происхождения пишет в продвинутом западном стиле, то его критикуют за игнорирование национальной идентичности. А если то же самое делает коренной южноафриканский композитор, его критикуют по причине игнорирования культурного наследия.

С какой бы географической или этнической точки зрения ни подходили к этой проблеме, большинство людей, скорее всего, согласятся с тем, что ее решение заключается в том, что не стоит ни игнорировать местную музыку, ни подражать ей. Но постараться сделать то, о чем писал британский композитор Джеффри Пул, живший в Восточной Африке в 80-х годах прошлого века. Вот какое решение предлагал он: «понять, как музыка [коренных народов] соотносится с чувствами африканцев, с обычаями и с основными духовными потребностями, а затем попытаться понять, насколько эти отношения могут быть переведены на нашу собственную ситуацию».

Но это поднимает вопрос о том, как такие ценные принципы должны быть воплощены в жизнь. Юрген Браунингер находит решение в последнем из четырех произведений немецкого композитора Рейнхарда Фебеля для виолончели и оркестра, основанном на южноафриканском танце «гумбут», который сам по себе является западно-африканским гибридом. Браунингер описывает это так: «Сначала исправляя, а затем трансформируя танец «гумбут» – так же, как это делают местные группы, Фебель опровергает возможные обвинения в отношении «этических проблем».

Проблемы взаимоотношений между западной и местной музыкой, также можно рассматривать с точки зрения принадлежности. Мы уже упоминали о критике, которой подвергся южноафриканский композитор Розеншун за переработку произведения «Тимбила» одного из коренных композиторов по фамилии Мбанде. Юрген Браунингер критикует Розеншуна за то, что тот не доверяет Мбанде, хотя последний «ответственен как минимум за половину произведения».

В более традиционном музыкальном контексте Кристофер Кокберн утверждает, что в Африке существует давняя традиция коллективных исполнений хоров из оратории «Мессия» Генделя. По стилю они близки к викторианским версиям, в которых это произведение было представлено в Южной Африке: стиль традиционного британского исполнения был адаптирован в африканской культуре.

Существует также параллель с тем, что африканские композиторы и фольклористы Эуба и Квабена Нкетия называют «африканским пианизмом». Под этим они подразумевают передовые западные технологии, которые служат африканским музыкальным целям.

В южноафриканском контексте такие проблемы принадлежности к традициям возникли в спорах вокруг альбома 1986 года, в котором Пол Саймон сотрудничал с рядом южноафриканских музыкантов, и который



принес беспрецедентную международную известность черной музыке Южной Африки. С одной стороны, Саймона можно было видеть (а в Южной Африке именно так и видели) как «агрессивного аутсайдера» в неоколониальной форме. С другой стороны, он открыл новые рынки для черных музыкантов. С одной стороны, он присваивал африканские традиции в рамках западных музыкальных традиций в духе мировой музыки. А с другой его альбом «Грейсленд» стимулировал интерес к африканским традициям среди белых южноафриканцев. И таким образом содействовал тому, что исследователь Луиза Мейнтес называет «белой африканской (в отличие от колониальной) идентичностью».

Еще одно наблюдение. Вот что африканский композитор Агаву пишет о праздновании Дня Основателя в ганской школе, которую он посещал в 1970-х годах: «самосознание, с которым эти африканские студенты исполняли африканские традиционные произведения, не отличалось от самосознания, с которым они играли Баха на скрипке или пели «Глория» Вивальди».

Шерзингер утверждает, что вклад Африки в западную художественную музыку двадцатого века был «систематически недооценен». Но, как показал Пол Гилрой, африканизация популярной музыки XX века – можно даже сказать, африканизация мировой музыки – представляет собой массивный противовес влиянию глобального капитализма.

Строго говоря называть это «африканизацией» – значит упрощать. Помимо взаимодействия между африканской традицией и миссионерской музыкой, сегодняшние доминирующие стили популярной музыки были сформированы в Карибском бассейне, в Северной и Южной Америке, экспортированы в Европу и Азию и обратно в Африку. Мы говорим о смешении западных и мировых элементов, настолько всеобъемлющих, что обратное проектирование невообразимо. Это музыка, в формировании которой все континенты, кроме Антарктиды, сыграли активную роль.

Подводя итог второго раздела можно сказать следующее. С одной стороны, то, что мы называем «мировой музыкой», является западным конструктом, маркетинговой категорией, изобретенной лондонской индустрией звукозаписи. С другой стороны, «западная музыка» относится к классической традиции, которая сейчас наиболее сильно укоренилась в Азии. Также термин «западная музыка» относится и к популярной традиции, которая на самом деле является глобальным гибридом. Но эти парадоксы не должны удивлять. Само понятие «Запад» стоит рассматривать как обозначение претензии на социально-экономическое доминирование в мире, а не как чисто географическое определение. Ведь если вы не на Северном или Южном полюсе, то везде где-то есть запад.

Практические утопии

Мысль о связи музыки и географии Николаас Кук продолжает в следующем разделе своего исследования. Он предлагает взглянуть на мировую музыку как на определенную форму туризма. Например, лейбл Sugo Music так рекламирует серию компакт-дисков Cultural Exploration: «Вам не нужно покидать страну, чтобы узнать о других культурах. Да ведь вам даже не нужно выходить из дома. Музыка – это отличный способ окунуться в мир в совершенно новом свете и узнать о людях и обычаях другой страны. Украсьте свою жизнь, наслаждаясь замечательными песнями этих удивительных коллекций мировой музыки».

Среди этих «коллекций мировой музыки» есть одна, называемая Destination Vienna, которая включает в себя подборки из Гайдновского концерта для валторны и фортепианных концертов Моцарта и Бетховена. Это классическая музыка как мировая музыка в самом буквальном смысле, так как, чтобы найти ее, нужно заглянуть в мировые музыкальные магазины. И в то время как Вена позиционирует себя как «Город музыки», утверждая, что она принадлежит классикам, Польша представляет пример того как национальная идентичность, построенная вокруг одного композитора. Речь идет естественно о Фридерике Шопене. Когда вы садитесь на самолет Lot Polish Airlines в лондонском аэропорту Хитроу, в салоне уже играет один из его ноктюрнов. Через два с половиной часа вы приземлитесь в варшавском аэропорту имени Фредерика Шопена. Придя в музей Фредерика Шопена, вы подписываете книгу посетителей и видите отзывы на японском и корейском, а также на польском, английском и других европейских языках; один из них гласит: «Как только я увидел личные вещи Шопена и записи, которые он написал, я заплакал». По сути мировой композитор Шопен был провозглашен в Польше национальным символом. С учетом долгой истории разделения и подчинения Польши такой символ был ей нужен. И ради этого, наверное, можно было проигнорировать тот факт, что большинство произведений Шопен написал в Париже.

Технологии, которые привели к созданию мировой музыки, действовали мощно, чтобы нейтрализовать этническую принадлежность. Пол Теберже называет синтезатор Emu Proteus / 3 World, выпущенный в



1991 году, «миром в коробке». Но в каком-то смысле первой такой коробкой было пианино – устройство для воспроизведения музыкальных сувениров. Например, таких как сборник *Les musiques bizarres à l'exposition*. Это была книга аранжировок мировой музыки, составленная после Всемирной выставки в Париже 1889 года.

Вторым миром в коробке был грамофон. В начале 20-го века Грамофонная компания, которая в то время называлась *Gramophone & Typewriter Ltd*, послала Фреда Гайсберга собрать записи и оценить потенциал местных исполнителей в Индии, Бирме, Таиланде, Китае и Японии. Потому что звукозапись является менее сложной технологией, чем нотация, это действовало еще эффективнее, чтобы дать жизнь музыке, оторванной от контекста.

Электронные технологии, в основном из Японии, создали третий тип мира в коробке. Примером его и является синтезатор *Proteus / 3 World*. В него встроены образцы звучания музыкальных инструментов мира: начиная от диджериду и волынки до кельтских арф и инструментов гамелан. Эти устройства открыли возможности составления, наложения и объединения глобальных звучаний исключительно на эстетической основе, независимо от их культурного или географического происхождения. Такие музыкальные практики еще более подкрепляются современными технологиями воспроизведения, которые доставляют мир через интернет, а также движением от альбомов к индивидуально смешанным и подобранным трекам. То, что можно назвать культурой плейлистов, по большей части невидимо, например, на десяти миллионах iPod

Результатом явилась мировая музыкальная культура, в которой география превратилась в личные предпочтения. Росс Дейли, ирландский музыкант с мировым именем, ныне проживающий на Крите, подвергает жесточайшей критике эту культуру: «Я встречал фанатов мировой музыки, оснащенных всеми последними hi-fi гаджетами, в окружении сотен компакт-дисков, записей, кассет и записей DAT, которые одну минуту слушают западноафриканские Griots, затем японскую музыку Koto, а затем бенгальскую музыку – и когда вы разговариваете с ними о музыке, вы понимаете, что они не осознают в первую очередь музыку, что они не имеют ни малейшего представления о культурном и человеческом происхождении». Он продолжает возлагать вину прямо на технологии: «Если мы хотим в полной мере оценить широкое разнообразие музыки, существующей в мире, мы должны забыть все эти записи и резко увеличить количество живой музыки, которую мы слушаем». И, конечно, легко поверить, что именно через межличностную работу, через личное сотрудничество можно реализовать потенциал мировой музыки для соединения культур.

Многие высказывали одно и то же мнение в разных контекстах Южной Африки. Вернемся к Розеншуну и его опыту переработки музыки коренного населения. Его критиковали за то, что он по сути рассматривал традиционных музыкантов только как источник звука - человеческий эквивалент синтезатора *Proteus / 3 World*. Критики писали, что хотели бы видеть в таком совместном исполнении не только форму музыки, но и социальное явление, взаимодействие с людьми.

Как более удачный пример межкультурного сотрудничества приводится произведение новозеландского композитора Джек Боди «Восстанавливаемый рай». Оно было заказано индонезийским пианистом Анандой Сукарланом в память о жертвах взрыва на Бали в 2000 году. В одной из частей тема звучит в исполнении балийского металлофона. Когда в первые несколько секунд пьесы повторяющиеся ноты фортепиано дублируются гангсой, между инопланетными звуковыми мирами устанавливается прямой контакт, и создается эффект, подобный искрению электрического тока. Все это вызывает описание штокхаузенской межкультурной встречи: «Великий шок возникает, когда тот, кто подошел к незнакомой культуре с безобидным любопытством, оказывается настолько тронут этим опытом, что влюбляется в него по уши».

На веб-странице «Видение» своего «Проекта Шелкового пути», который координирует широкий спектр межкультурных семинаров, концертов и фестивалей, Йо-Йо Ма пишет: «Мы живем в мире растущего осознания и взаимозависимости, и я верю, что музыка может действовать как магнит для сближения людей. Музыка – это выразительное искусство, которое может достичь самой сути личности... Когда мы взаимодействуем с незнакомыми музыкальными традициями, мы сталкиваемся с голосами, которые не являются исключительными для одного сообщества. Мы обнаруживаем транснациональные голоса, которые принадлежат одному миру».

Такой идеализм, напоминающий универсализм Коуэлла, может показаться пустым. Но другой проект, в котором Ма сыграл важную роль – Западно-восточный оркестр Дивана, созданный Даниэлем Баренбоймом и Эдвардом Саидом. Этот проект предлагает способ практического применения тех чувств, о которых пишет Йо-Йо Ма в цитате, приведенной ранее. Этот оркестр объединяет молодых израильских



и палестинских музыкантов на нейтральной территории Андалусии, где расположен Фонд Баренбойма-Саида. Основой репертуара этого оркестра является классическая оркестровая традиция. Физически это «параллельное место без контрольно-пропускных пунктов, солдат, удостоверений личности», но образно это, по словам Саида, «практическая утопия, присутствие и практика которой в нашем расколотом мире крайне необходимы и во всех отношениях чрезвычайно поучительны».

Многие комментаторы наблюдали парадоксы Западно-Восточного Оркестра. Откровенно говоря, он основан на вере в автономность абсолютной инструментальной музыки западной классической традиции, на идее о том, что может существовать такая вещь, как музыка, которая выходит за пределы общества и, следовательно, создает нейтральную зону, которая способствует трансформации, даже преодолению неразрешимой национальной истории.

Тем не менее, за Западно-восточным оркестром есть убедительное обоснование. По словам Эдварда Саида и Даниэля Баренбойма, «оркестр требует, чтобы музыканты слушали друг друга; никто не должен пытаться играть громче следующего, они должны уважать и знать друг друга. Это песня в знак уважения, стремления понять друг друга, то, что имеет решающее значение для разрешения конфликта, который не имеет военного решения».

Когда участники сочиняют музыку вместе, тогда музыка становится важным участником в создании пространства, в котором примирение не только символизируется, но и достигается. Пусть даже в самой скромной степени. Это примирение, поставленное в соответствие с нюансами, общей темпоральностью живой музыки. Оркестр, другими словами, является не просто метафорой, а метонимом мира за пределами музыки, реальностью, в которой происходит примирение. Вопрос, конечно же, заключается в том, как долго длится примирение после того, как музыка прекращается, насколько далеко продлевается то, что делается во время звучания, и переживает переход к миру за пределами музыки.

Музыка, по выражению Яна Кросса, обладает способностью управлять социальной неопределенностью, чтобы обеспечить согласованные действия нескольких участников, даже если индивидуальное восприятие каждого, могут радикально отличаться от взглядов другого. Возможно, что музыка может быть способом временного исправления разногласий или сметания их под ковер.

Также Западно-восточный оркестр Дивана не менее значим и как символ примирения. Но даже если это так, самая трогательная его достижений исходит от Баренбойма, который пишет об историческом концерте оркестра 2004 года в Рамалле, первом в арабской стране. Вот что писал Баренбойм: «Этот концерт, как известно из освещения в газетах, конфликт не закончил. И все же, по крайней мере, на пару часов ему удалось снизить уровень ненависти до нуля». Пара часов – это уже много.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Фриц Кнуф, Шерзингер М. (2004) «Искусство» музыки в кросс-культурном контексте: Случай Африки»
2. Smith T. (1995) «Rosenschoon Hans: «Mantis» и другие вдохновленные Африкой работы» Южноафриканский журнал музыковедения
3. Stock JPJ (2004) «Периферия и интерфейсы: Влияние Запада на другую музыку»
4. Т. Невилл, Стоукс М. (1994) «Введение: Этнос, идентичность и музыка»
5. Такемитсу Т. (1989) «Современная музыка в Японии», «Перспективы новой музыки» (2003)
6. F. Lau «Поиск Восточной Азии в западной художественной музыке»
7. Тейлор Т. (1997) «Global Pop: Мировая музыка, мировые рынки»
8. Routledge (2007) «Вне экзотики: Западная музыка и мир, Дарем, Северная Каролина»
9. Theberge P. (1997) «Любой звук, который вы можете себе представить: Создание музыки / технологии потребления», Ганновер, NH: Издательство Уэслианского университета
10. Тома НН (1996) «Музыка арабов» Л. Шварц, Портленд, Орегон: Амадеус Пресс
11. Woodfield I. (1995) «Английские музыканты в эпоху исследования», Стуйвесант, Нью-Йорк
12. Пендрагон (2000) «Музыка Радж: Социально-экономическая история музыки в англо-индийском обществе конца восемнадцатого века», издательство Oxford University Press
13. Yang (2007) «Власть, политика и музыкальное поминовение: Музыкальные деятели Запада в Китайской Народной Республике 1949-1964 гг.», «Музыка и политика» (2007)