

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Музыка в Океании





Тихий океан окружен обширными материковыми побережьями и включает в себя десятки тысяч островов. Не случайно один из исследователей региона предложил для него такое название – «море островов». С уникальной географией связано и его большое культурное разнообразие. В Океании культурное влияние и обмен, а также формирование коллективной идентичности часто происходили посредством музыки.

Исторически термин Океания относился к Полинезии (что в перевод значит «много островов»), Меланезии («черные острова») и Микронезии («маленькие острова»). Но этот же термин применяется к прибрежной Австралии, Новой Зеландии, индонезийской Папуа и Западной Папуа, и морской Юго-Восточной Азии.

Термины «Полинезия», «Меланезия» и «Микронезия» возникли во время первых контактов европейцев с этим регионом в конце восемнадцатого и начале девятнадцатого века. Европейские наблюдатели группировали океанические народы в соответствии с антропологическими и культурными особенностями. Подразумевается, что в этой классификации всегда был иерархический порядок: Полинезийцы были назначены центром среди народов Океании, в то время как меланезийцы и микронезийцы обычно считались подчиненными и неполноценными.

В двадцать первом веке тихоокеанскую музыку все еще обычно рассматривают в тех же трехсторонних терминах – то есть «Полинезия», «Меланезия» и «Микронезия». Проблема такого разделения в том, что в нем есть предвзятое отношение к некоторым народам, а также в том, что эти категории не всегда соответствуют степени культурного родства между соответствующими островными группами.

Например, острова Фиджи, как правило, считают частью Меланезии, но культурно они пересекаются с Западной Полинезией. Это нарушает формы категоризации, которые изначально возникли по расовым и административным признакам. Случай Фиджи иллюстрирует некоторые проблемы, присущие историческим определениям Океании.

До появления радио, телевидения и Интернета наибольшее культурное влияние на страны Полинезии оказали путешественники и мореплаватели. Влияние оказывали и другие островитяне, перемещавшиеся в океанских каноэ, европейские моряки и офицеры, а также экипажи китобойных судов, торговцы, пляжные гребцы, миссионеры, колониальные чиновники и поселенцы.

Культурная и политическая история Океании 18-го и 19-го веков истолковывается по-разному. Одни представляют ее как историю «рокового контакта», другие сводят ее к «пляжным переходам», аккультурации и межкультурному обмену. В колониальный период ученые уделяли внимание отношениям между столичными центрами и колониальной периферией. Более поздние исследования признают, что встречи между коренными народами и европейцами были предвосхищены многовековыми межостровными контактами и культурным обменом.

Этот контакт предшествовал научному исследованию, миссии и колонизации Тихого океана, которые доминировали в восемнадцатом и девятнадцатом веках. До известных путешественников вроде Кука и Лаперуза Полинезию посещали южноазиатские, испанские, португальские и голландские путешественники. А до этого Тихий океан активно исследовали сами коренные народы. Таким образом, определяющими факторами эволюции океанической музыки являются обмен между коренными народами, европейская общность, культурная самобытность и регионализм.

Музыка встреч

Путевые журналы мореплавателей конца восемнадцатого и начала девятнадцатого века сообщают немало об значении музыки и танца в межкультурном обмене.

Эффект от музыки часто был неожиданным. Обмен музыкой способствовал гостеприимству и торговле, служил стратегическим целям, но иногда он также действовал бескорыстно, способствуя общению: моряки и островитяне пели и спонтанно танцевали друг для друга, натуралисты пели песни с местными жителями, а полинезийские гости из Европы посещали концерты и оперу и пели для своих хозяев.

Музыка и танцы составляли важный аспект путешествий в Океании: морские песни, мелодии скрипки и роговые трубы обеспечивали упражнения и отдых для европейских моряков и офицеров во время долгих переходов в море. Британское Адмиралтейство официально не оправдывало музицирование, но общеизвестно, что пение и игра облегчают тяжелую работу на корабле. Моряки повсюду признавали, что музыка и танцы могут быть полезны для взаимодействий между людьми, которые ограничены языковым барьером.

Одним из первых европейцев, применивших это на практике в Океании, был Абель Тасман. В Тасмании



его моряки слышали звуки возле корабля и предположили, что они были изданы какой-то трубой. В Новой Зеландии маори часто играли на примитивных духовых инструментах из ракушек, и на них быстро отвечали инструменты, которые моряки привезли с собой на борту.

К концу восемнадцатого века Британское Адмиралтейство определило, что морских пехотинцев, которые отправляются в путешествия для открытия новых земель, следует специально обучать игре на скрипке и трубе и отправлены. А офицеров консультировали по тем типам музыки, которые могут понравиться новым слушателям.

Были предприняты и другие попытки экспортировать европейскую музыку. Как известно из своего первого путешествия Джеймс Кук привез в Лондон полинезийца Омаи. Когда Кук вернул обратно, гостю подарили кукольный домик, доспехи, оружие, скот, сельскохозяйственные орудия и семена; ему также дали бочковый орган, который, возможно, играл образцовые мелодии, такие как «Марш короля Пруссии» и «Адажио» из соль минорного концерта Корелли.

Возможно британцы надеялись, что Омаи сможет использовать свои подарки, чтобы смоделировать европейские пути развития и подать пример своим соотечественникам. На острове была организована серия праздников, концертов, спектаклей и фейерверков с целью содействия гармонии. Вот как описан один из таких праздников: «Барабаны, трубы, волынки, флейты, скрипки и, в общем, вся музыкальная группа, играли по очереди, пока готовился ужин; и когда компания села, вся группа дала концерт перед восхищенными жителями и гостями». Кук «развлекал юных принцесс и их братьев музыкой и танцами» по английской моде; и чтобы угодить публике в целом, капитан Кук устраивал фейерверки почти каждую ночь ради их развлечения». По словам одного из людей Кука, исполнение музыки происходило на фоне насилия, включая жестокие наказания за воровство. Так что маловероятно, что бочкообразный орган и группа аборигенов могли достичь согласия.

Жак Лабиллардиер был одним из немногих комментаторов конца восемнадцатого века, которые опубликовали транскрипции океанической музыки. Он также сообщил о том, как реагировали аборигены на европейскую музыку. Когда его корабль прибыл на архипелаг Бисмарк к северу от Новой Гвинеи, моряки проверили воздействие судового колокола на группу островитян. Мужчины сбежали, но их удалось вернуть, когда скрипач корабля сыграл несколько мелодий. На острове Бука музыкой завлекали для обмена и торговли. Предложения носовых платков, бутылок и кусочков красной ткани побудили группу аборигенов приблизиться к кораблю. Познакомившись с методом бартера, островитяне быстро установили стоимость своих товаров и обменяли лук и стрелы на носовые платки. Лабиллардиер отметил, что из-за «сладости их языка» эти островитяне были хорошими мимиками и легко подражали словам, сказанным им моряками. Они также с энтузиазмом отреагировали на музыку моряков. Вот что пишет путешественник: «Один из артиллеристов пошел за своей скрипкой и сыграл несколько мелодий; и мы увидели, что аборигены не были нечувствительны к музыке. Они предложили нам несколько вещей в обмен на инструмент, делая знаки, подражая движениям скрипача на весле. Но вскоре они обнаружили, что их ходатайства были бесплодны. Это была единственная скрипка на корабле, и она служила морякам для исполнения их любимых танцев. Нам предстояло слишком долгое путешествие, чтобы думать о том, чтобы расстаться с инструментом, который принес нам столь приятные минуты».

Моряки отметили, что жители острова особенно любили громкие, подвижные мелодии. Лабиллардьер думал, что их удовольствие от музыки неумолимо — они могли слушать часами, постоянно пританцовывая, что было однозначным доказательством их музыкальности. На следующий год в Тасмании путешественники ожидали, что скрипку снова встретят с одобрением. Скрипач взял свой инструмент на берег, «представляя, что он должен вызывать у островитян бурю восторга; но его уверенность быстро исчезла, — пишет Лабиллардиер, — из-за безразличия, проявленного к его выступлению здесь. В целом дикари, — заключил он, — не очень чувствительны к звучанию струнных инструментов».

Замечания Лабиллардьера соответствовали представлению о положении тасманских аборигенов по отношению к другим океанским народам. Тем не менее, его замечания также показывают, как реакция коренных народов на европейскую музыку (а также сама музыка коренных народов) стала критерием оценки неевропейских народов.

Джеймс Магра, обычный моряк в первом путешествии Кука, предположил, что существует прямая связь между физическим положением островитян и их культурной практикой. Он считал, что рост таитянок, их прямая осанка и грациозность превосходят «самую деликатную европейскую женщину» и обусловлены тем, что таитянки с раннего детства привыкли к «очень экстравагантным движениям и жестикеляции», характерным для их танцев.



Летописцы кругосветного плавания Марка Жозефа Мариона дю Френского в 1771 году выявили более предвзятые связи между физической внешностью. Отправляясь на Таити, чтобы вернуть на родину таитянца Аотуру после его визита в Париж, французы прибыли в Новую Зеландию, где капитан был убит в кровавой стычке. Пригласив островитян на свой корабль, французы показали им несколько танцев, таких как джига и полька. В ответ люди местного племени Маори ринулись в пляс, но их танцы были настолько безудержными и воинственными, что морякам казалось, что они проломают палубу. Заместитель капитана Жюльен Крозе пришел к выводу, что если пение и танцы маори настолько агрессивны, то от них можно было ожидать опасности и даже актов каннибализма.

Часто предполагалось, что неевропейцы инстинктивно реагируют на музыку. Поэтому положительная реакция на европейскую музыку иногда воспринимались как признак примитивности. Однако неприязнь к европейской музыке, казалось, свидетельствовала об отсутствии проницательности, и это тоже воспринималось как примитивность.

Далее теоретики предполагали, что существует взаимно-однозначное соответствие между внешностью человека, его моральным обликом, социально-политической организацией и культурными формами – ожидалось, что аборигены будут двигаться вверх по лестнице цивилизации. Таким образом, готовность к торговле и высокий уровень социально-политической организации европейские путешественники связывали с культурной изощренностью и физической привлекательностью. А про непривлекательных обитателей островов сразу решали, что у них зачаточные социальные структуры, что они мало разбираются в торговле и простой, примитивной музыке.

Исторические источники

О межкультурных музыкальных встречах в Океании мы можем судить не только по письменным, но и по изобразительным источникам. Интересно то, что среди них есть и работы, выполненные представителями коренного населения. Например, на картине полинезийского священника 1769 года изображены члены странствующей религиозной секты ариои, которые сидят в группе и играют на флейтах и барабанах. Известно, что автором картины был человек по имени Тупайя, который плавал с Куком и был его первым проводником в Полинезии. Картина Тупайя дает редкий, саморефлективный взгляд на создание музыки коренных народов.

Три кругосветных плавания Джеймса Кука пролили свет на культуру островитян, благодаря присутствию на корабле профессиональных художников, в отчетах мы находим отдельные изображения полинезийских музыкантов и музыкальных инструментов, включая иллюстрации островитян, играющих на флейте и барабанах. В других местах трубы, барабаны и носовые флейты представлены рядом с рыболовными крючками, копьями, корзинами и другими предметами местного производства. Это ремесленное представление музыкальных инструментов напоминает нам о том, что музыка коренных народов в целом еще не была приоритетной предметом изучения со стороны европейских наблюдателей в Океании.

Музыкальные историки, такие как Чарльз Берни и Джон Хокинс, будут ссылаться на неевропейские инструменты в своих исследованиях, но лишь мимоходом, всегда в примитивных терминах и в контексте своих предположений. Например, Берни описывает диджериду как аналог греческой трубы времен Трои. Ее звук, по его словам, был «грубым и шумным сигналом начала битвы». Сходства между тонганскими и древнегреческими трубами также были приняты как свидетельство примитивного уровня развития и тех и других. При этом Берни исключил возможность того, что «когда-либо эти народы могли общаться» - европейцы и народы Океании: наличие подобных инструментов в разных частях света должно указывать на своего рода культурный полигенез.

Только к концу XIX века океанскую музыку и музыкальные инструменты начинают выделять для целенаправленного, сравнительного изучения, транскрипции и визуального представления. Недостаток информации о музыке восемнадцатого века затрудняет точную и всестороннюю реконструкцию местных музыкальных инструментов, гамм, мелодий и методов исполнения. Тем не менее изображения океанских музыкальных инструментов XVIII и начала XIX веков дают представление о европейских категориях восприятия. Они показывают, например, что местные музыкальные инструменты оценивались в соответствии с европейской визуальной эстетикой, которая подчеркивала форму над функцией: комментаторы придавали большее значение сложному мастерству и тщательно продуманному оформлению некоторых инструментов, чем звуковым возможностям инструментов.

Музыкальные инструменты часто изображались в сочетании с оружием. Это один из показателей



двоякого отношения европейцев к музыкальной культуре островитян. С одной стороны, наличие музыки у коренных народов считалось признаком их развития. С другой стороны, музыка коренных народов воспринималась как следствие насилия, которое, как считалось, изначально отличало их от «цивилизованных народов».

Эдуард Ханслик в 1854 году, писал о полинезийской музыке: «Когда жители Южного моря ритмично хлопают металлическими и деревянными палками, издавая непонятный вой, то это является природной, естественной музыкой, но никак не профессиональной, это вообще не музыка».

Макс Вебер также определял неевропейскую музыку как «логику пещерного человека». Запрет параллельных квинт в классическом западном контрапункте контрастировал с использованием параллелизма в других музыкальных культурах, включая Индонезию, где параллельные кварты и квинты были распространены, а также Адмиралтейские острова, которые использовали параллельные секунды.

Такие более поздние комментарии отличаются от некоторых записей конца восемнадцатого века.

К менее категоричным, менее предвзятым мнениям о музыке коренных народов Океании можно отнести работы художника Джона Уэббера сопровождавшего Кука в его третьем путешествии. Картины «Ночной танец женщин в Хапаи» и «Ночной танец мужчин в Хапаи» изображают спектакли, организованные вождем Тонга для Кука в 1777 году: моряки и офицеры внимательно наблюдают за выступлениями, в которых видны сложные проявления мастерства и художественности, а также творческая изобретательность. Иллюстрации заслуживают внимания по ряду причин: во-первых, они опираются на театральные и художественные воззрения восемнадцатого века – в показанных сценах танцоры и музыканты освещены, в то время как наблюдатели, показанные на переднем плане, остаются в темноте. Во-вторых, на этих иллюстрациях представлены как музыканты, так и зрители, что обеспечивает полный контекст того, как музыка была исполнена и воспринята.

Несколько транскрипций океанической музыки датируются концом восемнадцатого и началом девятнадцатого веков. Джеймс Берни, сын историка музыки, был первым, кто расшифровал образцы полинезийской музыки. Его запись внесла свой вклад в дебаты восемнадцатого и начала девятнадцатого веков о происхождении гармонии и прогрессе музыки.

Натуралисты и моряки вернулись с такими инструментами, как таитянская носовая флейта (виво). Но этот инструмент вызывал разве что любопытство и насмешки, а не серьезный интерес со стороны историков. Другие инструменты, такие как дудочки (mimiha), были найдены в различных частях Океании, включая Соломоновы Острова, архипелаг Бисмарка, Тонга и Самоа, и несколько таких инструментов были вывезены в Европу.

Тот факт, что труба была общей для Европы и Океании, вызвал музыковедческую дискуссию. В 1775 году исследователь Джошуа Стил выпустил две статьи о возможном происхождении инструмента.

Театральная постановка Уильяма Шилда и Джона О'Кифа Омаи «Путешествие вокруг света» в 1785 пробудили еще больший интерес публики к южным морям. Музыкальное сопровождение этого спектакля включало большой деревянный щелевой барабан (nafa), раковины Пу и продолговатые деревянные весла-била, обычно используемые для сопровождения тонганского танца me'etu 'upaki («танец с веслами»). Любителей театра в Ковент-Гардене удивляли не только этими незнакомыми ударными инструментами, но и ирландскими мелодиями, менестрелями и первой транскрипцией моряцких песен и танцев (Troost). Таким образом, столичные слушатели получали представление о полинезийской музыке.

К началу и середине девятнадцатого века комментаторы путешествий начали отмечать изменения в создании музыки коренных народов. С одной стороны, введение европейских музыкальных идиом, казалось, подтвердило самоуверенность и успех миссионеров. С другой стороны, комментаторы выражали чувство ностальгии по прохождению старых путей и тому, что они воспринимали как сопутствующую потерю невинности. Такая амбивалентность проявляется в отчете о Гавайях, написанном в середине 1820-х годов. Британский военно-морской офицер Джордж Ансон Байрон сообщил, что гавайцы не были «полностью лишены музыки» и обладали «первыми грубыми признаками подражательного искусства». Их песни сохранили свою историю, в том числе записи о тихоокеанском поселении и о местных встречах с европейцами, такими как Кук. Под таким давлением некоторые гавайские музыкальные инструменты вышли из употребления и с тех пор были забыты. И все же, даже сожалея об этой потере традиции, Байрон похвалил усилия американских миссионеров.

Например, описывая похороны местного правителя, Байрон рассказывает, как местный хор спел гимн, написанный миссионерами. Эта впечатляющая церемония, заметил Байрон, свидетельствует о «изумительных и быстрых изменениях», вызванных церковью: «Все коренное и древнее на островах



исчезало». Прежде «голые дикари» теперь были одеты в «приличную одежду», а «дикие вопли жестоких оргий теперь замолчали». Впервые прозвучали «Торжественные звуки... инструментов Европы и сочинение профессионального музыканта, под простой голос дикаря». Услышав это, он заключил: «Невозможно не испытывать благоговения».

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Агню В. (2001) «Шотландский Орфей» в южных морях или использование музыки во втором путешествии Кука», *Journal for Maritime Research*, (2002)
2. «Встречи островов в Тихом океане и германское изобретение расы» в книге Р. Эдмонда и В. Смита (ред.), «Острова в истории и представлении», Лондон
3. Рутледж (2005) «Колониалистские начала сравнительной музыковедения», в работах Э. Эймса, М. Клоца и Л. Вильденталя (ред.), «Колониальные истории Германии: В память о Сюзанне Зантоп», Линкольн, (2008) «Слушать других: Встречи восемнадцатого века в Полинезии и их восприятие в немецкой музыкальной мысли», *Исследования восемнадцатого века*, (2008) «Просвещение Орфея: Сила музыки в других мирах», Нью-Йорк: Издательство Оксфордского университета
4. Э. Ньюберри Баудин Н. (1974) «Журнал капитана Николаса Будина, главнокомандующего Корветами географов и натуралистов», пер. К. Корнелл, предисловие Ж.-П. Фавр, Аделаида: Совет библиотек Южной Австралии
5. Блюм С., Ф. В. Болман и Д. М. Нойман (ред.) (1991) «Этномузыкалогия и история современной музыки», Урбана: Университет Иллинойс Пресс
6. Болман, Ф. В. (1991) «Репрезентация и культурная критика в истории этномузыкалогии»
7. Б. Неттл и П. В. Болман (ред.) «Сравнительная музыковедение и антропология музыки: Очерки истории этномузыкалогии»