

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Музыка, Минас и Золотая Атлантика





Погоня за успехом была сильным мотиватором человеческих действий на протяжении веков. Там, где было экономическое процветание, обычно поощрялось культурное развитие и творчество. Музыка и искусство являются осязаемыми признаками достижений, которые стали возможными благодаря благосостоянию и процветанию. Но эстетика также выражает опыт жертв и выброшенных на обочину истории гениев. Таким образом, для музыковеда контексты погони за богатством предоставляют уникальные условия для исследования способов создания музыки и ее взаимодействия с вдохновением создателя. Для европейцев самым значимой материальной ценностью всегда обладало золото.

Месторождения золота в Бразилии открыли в конце шестнадцатого века. Это вызвало масштабное перемещение людей и ресурсов в первые десятилетия восемнадцатого века. Примерно то же самое произошло на североамериканском континенте более века спустя во время золотой лихорадки в Калифорнии. Фактически, начиная с пятнадцатого века, золото и стремление разбогатеть создали контекст для непрерывных и многочисленных пересечений Атлантики, создавая динамичную среду культурного взаимодействия и борьбы.

Пол Гилрой говорил о «Черной Атлантике», подчеркивая непрерывную циркуляцию африканцев, товаров и идей через Атлантику в результате работорговли. Можно, однако, также говорить о «Золотой Атлантике», множестве трансконтинентальных маршрутов культурного развития и ресурсов, полученных в результате борьбы за золото.

Встреча людей разнообразного происхождения в одном месте спровоцировала формирование уникальной музыкальной культуры минейро. Но богатство, генерируемое золотом, также оказало критическое влияние на музыкальное развитие в мегаполисе, в то время как постоянно растущий спрос на рабов в шахтах составлял главный фактор реструктуризации работорговли в Африке, что имело серьезные последствия для социальной и культурной среды различных африканских регионов, вовлеченных в торговлю людьми.

Музыкальные встречи

Музыка была частью повседневной жизни в шахтах, и она озвучивала многие встречи в регионе. Возможно, ни одно событие не дает более ясного представления о сложностях этих встреч, чем подробный отчет, представленный Симао Феррейра Мачадо из «Триединой Евхаристии», в котором Святое Причастие было перенесено из черной Церкви Богоматери в Розарии на главную (белую) Церковь Пресвятой Богородицы, мероприятие, которое произошло в 1733 году в Вила-Рике, в сердце шахтерского региона, после реставрационных работ в главном храме.

Вот как Мачадо описывает это мероприятие: «На бесконечных платформах были представлены четыре ветра, планеты и ряд мифических фигур, а также различные танцоры, одетые в нарядные костюмы, и члены братств мирян (ирмандад) с семьями. Были также различные группы музыкантов, поющих и играющих на различных инструментах, которые сопровождали 32 конных солдата, демонстрирующих битву между христианами и маврами, играющими на горне, чьи звуки чередовались с шумами, на которых играли восемь рабов; барабанщик, сопровождающий трубача; еще два шахтера-горняка - волынщика; и, наконец, раб-барабанщик, сопровождающий еще четырех рабов на лошадях, играющих на длинных трубах, украшенных знаменами». Впереди шествия следовал двойной хор исполнявший мессу. Это действие продолжалось и в следующие два дня. Кроме того, были представлены три театральные пьесы и исполнение светской музыки звучало каждую ночь в течение трех дней праздника, и еще в течении девяти дней длились развлечения, включая кавалькады (cavallhadas), бои быков (touros) и комедии (комедии).

В то время как каждая группа была отделена от других, все они были объединены в одну среду, где для каждого было назначено свое особое место. По словам Марии Алисы Вольпе, главная процессия этого праздника, как и многие великие политико-религиозные события в колониальной Бразилии, была построена на повествованиях об обращении в христианскую веру. Начиная с представлением встречи между христианами и маврами, мощной темой порабощения, обращения в католицизм в бразильской массовой культуре; диалог (христианского) всадника и (языческого) шамана подтверждают эту историю. Кортёж в целом содержал два сегмента: Первый демонстрировал ряд светских и мифологических элементов, а второй – святое семейство. На стыке этих двух сегментов фигура на белом коне несла знамя с изображением недавно реформированной церкви. Присвоив и истолковывая «языческие» образы, как примитивные и демонические, процессия продемонстрировала цивилизационную силу колониального правления.

Различные социальные группы в колониальном обществе активно участвовали в обсуждении этого



порядка с помощью музыки и музыкальных представлений, составляющих центральный инструмент в этих диалогах. Чтобы понять эту динамику, нужно сначала понять социальную структуру горнодобывающего населения и управляющих структур Церкви и государства в этой части португальской Америки.

Бразильская золотая лихорадка

В отличие от ситуации на испанских территориях, золото не сразу было обнаружено в Бразилии. Но в течение двух веков исследователи, так называемые бандейранты (знаменосцы), рискнули проникнуть во внутренние районы в надежде найти драгоценный металл. Именно они в конечном итоге обнаружили золото в Минас-Жерайс в начале 1690-х годов. Дальнейшие экспедиции обнаружили золото в ряде мест по всему Минас-Жерайс, а также дальше на территориях Гояс и Мату-Гросу; Месторождения алмазов также были обнаружены где-то в 1720-х годах в регионе, который сейчас называется Diamantina.

Открытие золота вызвало ажиотаж, который привлек тысячи людей. В одночасье возникли новые сообщества, особенно вокруг основных рудников Минас-Жерайс, а также вдоль маршрутов, по которым транспортировалось золото в прибрежные порты. По словам итальянца-иезуита Джованни Антонио, на 1709 год было уже 30 000 человек, занятых в горнодобывающей промышленности в Минасе. И в следующие десятилетия население росло очень быстро. Это массовое переселение людей означало, что всего за несколько лет после возникновения некоторые из поселений вокруг находок приобрели официальный статус городов. Португальская корона спешила предоставлять этот статус горнодобывающим общинам, потому что это открывало путь к созданию сенатской палаты – органа местного самоуправления, который мог бы контролировать добычу золота и уплату налогов, а также контролировать въезд и выезд из страны. Дальнейшие меры правительства, которые имели бы важные последствия для музыкального развития, включали в себя запрет на создание монастырей в горнодобывающих регионах в качестве средства уменьшения канцелярского влияния и контрабанды, а также запрет на ввоз печатных книг в колонию в целом. (кроме библий и катехизисов), потому что литература может спровоцировать бунт.

По словам португальского историка Виторино Годиньо, в течение первых шестидесяти лет золотой лихорадки около 600 000 мужчин переселялись на шахты в среднем от восьми до десяти тысяч в год. Это привело к значительному оттоку населения в такой маленькой стране, как Португалия. В конечном итоге власти были вынуждены принять меры для сдерживания потока эмиграции в Бразилию из страны.

Рабочая сила состояла из чернокожих рабов, многие из которых выходили с северо-восточных сахарных плантаций, которые переживали рост сахарной экономики в Карибском бассейне. Спрос на рабов был настолько высок, что их приходилось доставлять напрямую из Африки более чем по 7000 человек в год.

Учитывая нехватку белых женщин, многие португальцы взяли себе черных любовниц, и вскоре стало появляться население мулатов. Первая перепись была проведена в 1776 году, что указывало на то, что в то время насчитывалось 70 769 белых людей, 82 000 креолов и 167 000 чернокожих. Ни черный, ни белый, мулаты не составляли чрезвычайно разнородную категорию, в которой различия, основанные на цвете кожи, играли роль в демаркации социального статуса.

Поскольку основное внимание уделялось почти исключительно добыче полезных ископаемых, было приложено мало усилий для производства местных продуктов питания, что привело к почти голоду, особенно в первые десятилетия. Была выражена неудовлетворенность налогами на золото, которые первоначально были установлены на уровне 20 процентов от всех находок. Поддержание рабочей силы также было проблемой. Ужасные условия содержания рабов способствовали высокому уровню смертности и заболеваемости рабов, а также количеству побегов. В течение XVIII века по всей Минасе появлялись киломбо (сбежавшие рабовладельческие общины). Бразильское золото оказалось для большинства «великим обманом».

Колониальная религиозность

Начало бразильской золотой эры совпало с периодом расцвета португальского барокко. Само слово относится к португальскому термину «уродливая жемчужина», и оно использовалось уничижительно в отношении художественного излишества, особенно в протестантской северной Европе. Историки искусства обычно утверждают, что эстетика барокко возникла как художественный ответ контрреформации и служила средством выражения «католических» (то есть универсальных) истин, которые оспаривались протестантизмом. В середине шестнадцатого века Совет Трента пришел к выводу, что люди не имели прямого доступа к Богу, кроме как через свое воображение.



Искусство, однако, могло бы преодолеть разрыв, создавая образные представления о божественном, позволяя верующим испытать его величие. В конечном счете, опыт барокко был направлен на поощрение религиозных убеждений посредством обращения к чувствам, а не посредством рациональных аргументов. Как отметила Мэрилин Стокстад, «искусство контрреформации должно было быть как доктринально правильным, так и визуально и эмоционально привлекательным, чтобы оно могло повлиять на максимально возможную аудиторию». Несмотря на то, что барокко предпочитало великое и драматическое, оно также могло привлечь аудиторию и вызвать мощные эмоциональные реакции, способствуя идентификации и сочувствию страданиям святых, особенно мучеников. В сущности, искусство барокко привлекло внимание к мимолетности и нестабильности человеческого состояния по отношению к бесконечности всемогущего Бога.

Хотя эстетика барокко могла быть спровоцирована контрреформацией, она вскоре вышла за пределы католицизма и в течение семнадцатого и начала восемнадцатого веков стала доминирующим стилем во всей Европе как в религиозной, так и в светской сферах. Его особенно ценили за прославление богатства и власти, и были предприняты грандиозные художественные проекты, а Версальский дворец был одним из самых знаковых из таких начинаний, и эстетика барокко могла процветать в самых разных областях искусства.

В Латинской Америке, где разрыв между Церковью и государством был чрезвычайно туманным, с открытием золота в Минасе появилось значительное богатство, которое значительно усилило ориентацию барокко на показную жизнь. Большая часть этого богатства была вложена в строительство и оформление церквей, а также в производство грандиозных религиозных праздников с великолепными шествиями и церемониальными представлениями.

Спонсируя общественные фестивали, которые составляли фокус колониальной общественной жизни, братства камары и ирмандады стали основными покровителями искусства, охватывающего архитектуру, скульптуру, живопись, театральные постановки и, конечно же, музыку. Поскольку миряне принимали непосредственное участие в производстве фестивалей, связанных с орденами ирмандады, они проявили особенно высокий уровень энтузиазма среди горнодобывающего населения.

Через продвижение фестивалей, ирмандады открыто конкурировали друг с другом, поскольку это была одна из немногих арен, на которых богатство можно было публично демонстрировать.

Irmandade of Sacramento спонсировала Страстную неделю, а Irmandade of the Rosary способствовала проведению фестиваля в честь своего покровителя, которого обычно считают самым радостным из колониальных фестивалей». По мере роста населения мулатов были созданы ирмандады для обслуживания этой социальной группы, такие как «Ирмандад Богоматери Милосердия», Ирмандад Святого Иосифа и многие другие. Таким образом, годовой цикл в шахтерских городах прерывался живыми фестивалями и шествиями, проводимыми камарами и ирмандадами, и все они были отмечены непрерывным музыкальным исполнением.

Колониальный репертуар

Светская музыка широко исполнялась в ряде общественных мест, включая собрания в салонах и уличные серенады, а также в оперных и музыкальных театрах, очень немного из этого репертуара сохранилось. В то же время, многие аранжировки месс, литургий, мотетов и других духовных произведений, созданных для мероприятий, спонсируемых ирмандадами и камарами, сохранились. Однако по большей части то, что сохранилось в литургической музыке восемнадцатого века, существует в форме рукописных копий девятнадцатого века, и большая часть этого материала относится к более поздней четверти восемнадцатого века. Так как для партитуры копирование в виде партитуры было очень редким явлением, большинство работ были найдены как сольные партии.

Лишь изредка идентифицировались рукописи, которые были фактически написаны, подписаны и датированы самим композитором (все они были мужчинами). Например, гимн «Maria Mater Gratiae» Маркоса Коэльо Нетто, который датируется 1787 годом и является одним из самых ранних сохранившихся рукописей из региона Минас-Жерайс. Фрагментарное сохранение ранних рукописей создало трудности для изучения бразильской колониальной музыки: чаще всего части отсутствуют; часто переписчики изменяют произведения в соответствии с изменениями музыкальных тенденций; и они адаптировали их к особенностям контекста исполнения, в котором они работали, изменяя инструментарий или упрощая части, чтобы соответствовать уровням компетенции музыкантов.



Рукописи, тем не менее, позволяют нам почувствовать музыкальные вкусы конца восемнадцатого века, а также дают представление о музыкальной вселенной mineiro девятнадцатого века. Однако труднее оценить, как могла звучать литургическая музыка в Минасе в первой половине восемнадцатого века, поскольку, как только эти стили перестали пользоваться популярностью, музыканты перестали их переписывать. Среди немногих сохранившихся музыкальных рукописей в Бразилии, датируемых последней четвертью века, есть сорок страниц, которые, как полагают, были созданы между 1730 и 1735 годами. Эти рукописи содержат фрагменты, по крайней мере, из шести отдельных частей. Большинство из них предназначены для хорового ансамбля, состоящего из четырех частей, но Дюпрат утверждает, что присутствие партии скрипки в единственном светском произведении в коллекции говорит о том, что бразильские композиторы в то время уже работали за пределами «а капелльного» стиля религиозной музыки. Хотя первоисточники ограничены, он считает, что эта коллекция свидетельствует о связях, которые бразильские композиторы поддерживали не только с крупными городскими центрами колонии, но и с более широкими европейскими музыкальными центрами. Дюпрат считает этот диалог особенно очевидным в «использовании языка гармонии, простых техник четырехчастной полифонии и расширении полифонических фраз, а также используемых модуляционных прогрессий». Следовательно, быстрые изменения, произошедшие в музыкальной сфере Португалии в начале восемнадцатого века из-за массового проникновения итальянской школы, также направлялись в португальскую Америку.

Связи между европейскими музыкальными тенденциями и музыкальными кругами в горнодобывающих регионах особенно отмечены в существующих рукописях, относящихся к композиторам конца XVIII века. Большая часть этой музыки предназначена для одной, а в некоторых случаях двух хоровых групп из четырех частей под аккомпанемент небольшого оркестра, который может включать струнные, флейты, валторны и бас. Согласно Хосе Марии Невесу, в колониальном репертуаре Минаса использовались элементы барокко, доклассического и классического стиля. Контрапункт по-прежнему использовался во многих произведениях, но четкая ориентация на функциональную гармонию больше напоминает классические образцы, чем барокко. Соло часто указывают на склонность барокко к виртуозности, но типичные гомофонические образцы хорового репертуара предполагают роли аккомпанемента для частей, которые являются общими для доклассических произведений. Эти особенности особенно заметны в пьесе «Antiphona de Nossa Senhora» Хосе Хоакима Эмерико Лобо де Мескита, который обычно считается величайшим из mineiro-колониальных композиторов. По словам Джерарда Бихага, пьеса является прекрасным примером «гомофонического стиля концертной музыки» композитора. Сильвио Аугусто Креспо Филу (1989), который подробно проанализировал его произведения, указывает, как первое движение начинается в вертикальном режиме с явным классическим колоритом. Соло повторяют тему, добавляя элементы, связанные со стилем «галант».

Хотя импорт книг был запрещен и тщательно контролировался, рукописи могли свободно распространяться. Также некоторая опубликованная европейская музыка действительно проникла в регион, особенно когда на это были наложены санкции церковных властей. Например, в 1745 году первый епископ, Дом Мануэль да Круз Ногейра, привез с собой из Маранхао несколько книг григорианских хоралов, а также большую коллекцию музыкальных рукописей, которые сейчас хранятся в Музее музыки Архиепископата, с другими коллекциями, которые достигли епархии в течение восемнадцатого века. Канцелярская переписка указывает на то, что в 1741 году коллекция произведений европейских мастеров, в частности некоторых итальянских композиторов была отправлена в Бразилию, а в 1750 году была доставлена еще одна коллекция литургической музыки по заказу епископа в Мариане; в 1788 году коллекция совершенно другого стиля, включая работы Берда, Генделя, Перселла, Гайдна и Моцарта, прибыла в резиденцию епархии. Среди обширной коллекции музыкальных рукописей, собранных Франсиско Куртом Ланге во время его походов по Минасу, можно найти работы нескольких других крупных европейских композиторов восемнадцатого века, но она также содержит работы ряда португальских композиторов.

Хосе Мария Невес утверждал, что запрет монарха на ввоз опубликованных работ в колонию, возможно, способствовал уровню технической прогрессивности в творчестве композиторов mineiro, поскольку появление нового материала вызвало значительный ажиотаж в музыкальных кругах. Независимо от правил и тенденций своих европейских коллег, композиторы mineiro, как заявляет Франсиско Курт Ланге, могли «писать с абсолютной свободой», прививая новые тренды существующим школам. Действительно, Ланге изо всех сил пытался указать, что композиторы в Минасе не просто копировали своих европейских коллег: скорее, они разработали уникальный стиль, соответствующий религиозному контексту, который они обслуживали.



Мы могли бы, например, взглянуть на Мотеты [Креста] для двух хоров, двух флейт, двух валторн и баса Манозля Диаса де Оливейра: в то время как каждый хор структурирован гомофонически, два хора находятся в полифоническом отношении друг к другу; инструментальные части обеспечивают гармоничное сопровождение для голосов, поддерживая басовую линию. Полный набор был составлен из семи мотетов.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Itatiaia Araujo AM (1964) «Folclore nacional: Festos, boiодос, mitos и lendos», Сан-Паулу: Melhoramentos
2. Авила А. (1967) «Relduos seiscentistas em Minas», Бело Оризонте: Centro de Estudos Mineiros
3. Baltazar CA, и R. Duprat (1997) «Примечания к Musica do Brasil Colonial», Сан-Паулу
4. Behague G. (1979) «Музыка в Латинской Америке: Индустрия, Энглвудские скалы», Нью-Джерси: Prentice-Hall
5. Бирмингем Д. (1965) «Португальское завоевание Анголы», Лондон: Издательство Оксфордского университета
6. Atica Boxer CR (2000, оригинал. Pub.1962) «Идора де Бросил: Dores de crescimento de uma sociedade colonial, транс». Н. де Ласерда, Рио-де-Жанейро
7. Crespo Filho SA (1989) «Contribuicao ao estudo da caracterizagao da musica em Minas Gerais no seculo XVIII», докторская диссертация, Университет Сан-Паулу
8. Доттори М. (1992) «Ensaio sobre a musica colonial mineira», Магистерская диссертация, Университет Сан-Паулу
9. Дюпрат Р. (1985) «Мюзикл Горимпо», Сан-Паулу
10. Нова Мета (1994) «Acervo de manuscritos musicos, Colecao Francisco Curt Lange: Compositores nao-mineiros dos seculos XVI a XIX», Белу-Оризонти:
11. Гилрой П. (1993) «Блок Атлантик: Современность и Двойное Сознание», Кембридж
12. Годинью В.М. (1971) «Estrutura do antigo sociedade portuguesa», Лиссабон:
13. Аркадия Гонгалвес Диас JL (1999) «Musica em Prados», докторская диссертация, Университет Сан-Паулу
14. Гуларт М. (1975). «Escrovidao oTicana no Brasil» - «Das origins extinfdo do trafico», Сан-Паулу
15. Кидди EW (2005) «Блоки Розария: Память и история в Минас-Жерайс», Бразилия
16. Кляйн HS (1999). «Работоторговля в Атлантическом океане», издательство Cambridge University Press
17. Lange FC (1951) «Архив религиозного движения в Капитании. Гераль-дас-Минас-Жерайс (Бразилия)» Мендоса, (1966) «Музыкальная организация колониального периода Бразилии», Коимбра