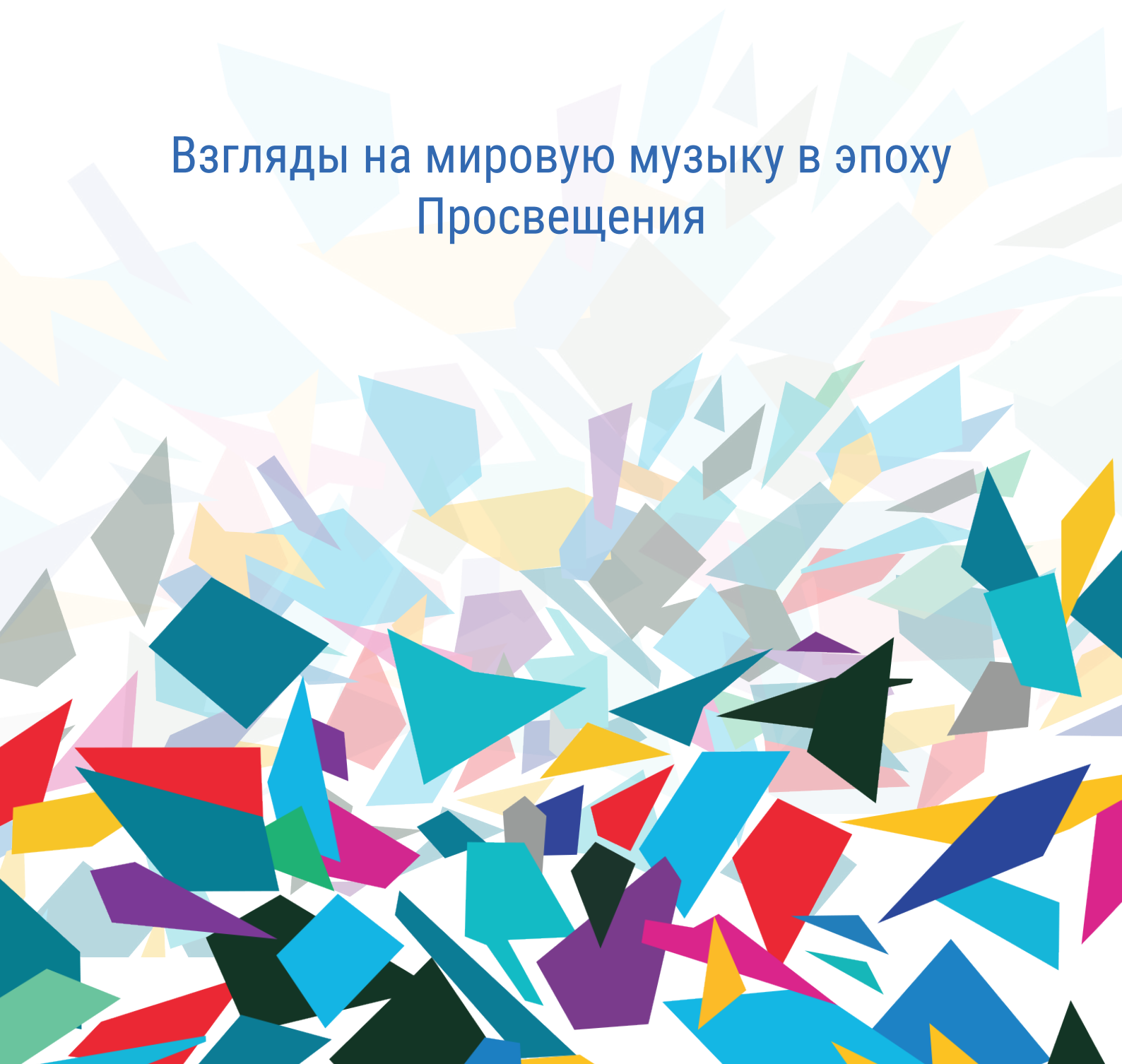


# ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Взгляды на мировую музыку в эпоху  
Просвещения





Когда Чарльз Фонтон в 1751 г. составил свою книгу «Эссе – музыкальный путеводитель по музыке Европы», он следовал модели сравнения Просвещения. Проект Фонтоня, однако, несет печать эмпирических наблюдений, сделанных под его собственным руководством и предпринятых на месте в рассматриваемой культуре. Дискурсивные утверждения сбалансированы с наблюдениями и взглядами, полученными от различных авторов. Полное название эссе Фонтоня указывает его широкую сферу применения, поскольку он также смотрит на вопрос эстетики Азии, восточные традиции распева, тональных и ладовых структур, с кратким описанием азиатских музыкальных инструментов.

Проект Фонтоня перекликается с подходами Просвещения к музыке, эстетике музыки и двойственности музыки как искусства и науки. Эти подходы формулируют сферу мышления и деятельности, которая заслуживает систематического изучения. Теория музыки и музыкальная практика могут, таким образом, стать единым культурным полем, которое предлагает себя для сравнения с другими культурами. Тем самым они придают дискурсу Фонтоня объективность, которой не смогли достичь отдельные исследования.

Более того, Фонтон разрабатывает систему функциональных факторов, которые помогают ему проникнуть в исследуемую культуру, и улучшить сравнение с западными традициями. Создание фундамента – это красочное представление Фонтонем западных заблуждений о других культурах и их музыке. Фонтон рассматривает эти сильно предвзятые мнения на фоне музыки как универсального явления. Он пишет: «Музыка – это божественная форма искусства, которая восхищает, где бы она ни возникла в мире, населенном разными народами. Ее империя распространяется на все, что дышит, даже в нецивилизованном и диком мире она производит первобытное очарование».

Хотя Фонтон явно избегает противодействия утверждениям о западном превосходстве, в тексте есть свидетельства таких настроений: «Можно вообразить, и это не просто вопрос суждения, проистекающий из ознакомления, что иностранные государства, особенно те, чьи жители не похожи на европейцев, лишены многих известных нам вещей и поэтому погружены во тьму великого невежества».

Несмотря на кажущееся «движения без изящества» и какофонию, Фонтон настаивает на том, что восточная музыка – это тема, которую стоит изучить. Если музыка действительно универсальна и затрагивает все живые существа, европейская музыка тоже должна рассматриваться в перспективе, поскольку она не может воплотить эту универсальность в одиночку. Музыка Люлли или Таргини не обязательно должна нравиться тем, кто живет на Востоке, поскольку они могут наслаждаться нотами, записанными молдавским этнографом Димитрием Кантемиром в начале 18-го века в его музыкальных хрониках Османского двора.

Критерии вкуса, согласно Фонтону, специфичны для культуры, но могут основываться на фундаментальном и универсальном понятии вкуса. Дело усложняется тем, что представители западных культур тоже не одинаковы по вкусу. Конкретные обстоятельства воспитания, воздух, которым человек дышит, разнообразные впечатления в течение жизни, различные наклонности и способы мышления формируют различные склонности к вкусу. Они проявляются в разнообразии итальянских, немецких, английских и французских взглядов на эстетику.

Рукопись Фонтоня показывает, насколько яркой и представительной была музыка, особенно иностранная музыка эпохи Просвещения. «Я хотел бы заявить о принципе, – пишет он, – который можно считать абсолютно верным и независимым. Может ли он быть применим ко всему? Чем больше что-то не похоже на другие вещи, тем больше оно утверждает независимость».

Далее Фонтон продолжает: «Соответствие европейскому мышлению» трудно измерить, если явления только поверхностно рассмотрены и не приведены в культурный контекст. Если причудливые какофонические музыкальные произведения Востока противостоят западному представлению о музыке и вкусе, их культурный смысл должен заключаться в чем-то другом, если не отвергать идею универсальной музыки».

Фонтон развивает аргумент, опираясь на другой принцип Просвещения: обучение и адаптация. Поскольку чувственные способности людей универсально равны и основаны на одной человеческой природе, почему наши глаза и уши так по-разному реагируют на различные культурные явления?

Фонтон мобилизует адаптацию и обучение, поскольку они доказывают, как универсальную природу человечества, так и его бесконечную способность адаптироваться к конкретным обстоятельствам.

Фонтон признает, что восточная музыка возможно не найдет адекватную акустическую оценку во всех западных аудиториях. Если она не нравится и непривычна на слух, предрассудки однозначно возникнут. В соответствии с Просвещением, Фонтон начинает с рассказа о происхождении и истории восточной музыки. Далее следуют замечания по различным жанрам, особенностям и правилам восточной музыки. Рассказ



о мелизматических эффектах восточной музыки дополняет попытку Фонтонна представить истинную картину музыки Востока, ее традиций и музыкальных инструментов.

Автор избегает вовлечения вопросов морального и эстетического суждения; скорее он предпочитает, чтобы культура и ее история говорили сами за себя. Потенциальное эстетическое воздействие на незнакомых западных читателей и слушателей сводится к минимуму в пользу структурного исследования различий между восточной и западной музыкой.

Письменная стратегия Фонтонна имеет значительные последствия для нашего понимания музыки. Это означает, что мы должны уступать представлениям о музыке, независимой от институтов, систем верований и других факторов. Музыкальное понимание не должно быть исключительно теологическим или космологическим, а выступает как жизнеспособная человеческая культурная практика, которую, несмотря на существующие различия, можно исследовать на основе структуры, которую можно также использовать для изучения европейской музыки.

«Эссе» предвещает еще одну грань современных антропологических исследований в опасении, что традиционная восточная музыка и знание ее тональной системы и музыкальных инструментов могут исчезнуть. По утверждению Фонтонна восточная музыка является частью универсальной культурной практики, которая заслуживает защиты и восстановления.

Документация Фонтонна в виде музыкальных примеров, иллюстраций музыкальных инструментов и методов исполнения, а также визуализации музыкальной системы дополняет его огромные усилия по самостоятельному изучению восточной музыки на фоне музыки как действительно универсального способа человеческого общения. Музыка может быть использована в качестве подсказки и даже в качестве ключа, который может раскрыть жизненно важные аспекты человеческой культуры и, благодаря своему акустическому присутствию и эффектам, представить наши обычаи и эстетические идеалы в перспективе.

### **Культурное и социальное красноречие музыки: вызов незападной музыки**

Особое внимание труду Фонтонна Себастьян Клотц объясняет тем, что, по его мнению, оно является началом новых перспектив, дискуссий и возможностей, которые развернулись во времена Просвещения.

Все это сыграло важную роль в создании социальных образований, которые уже не просто признавали существование других, экзотических музыкальных произведений, но и рассматривали их с использованием различных аналитических и развивающихся стратегий.

Себастьян Клотц старается описать, как музыка стала рассматриваться как «мировая музыка». То есть стала означать универсальную культурную практику, которая потенциально может встречаться повсюду. Практику, конкретные проявления которой можно поместить в матрицу с исторической и географической осью, и которая имеет отношение к пониманию собственной культуры и истории.

Разумеется, экзотические и древние музыкальные произведения были предметом более ранних исследований. Самыми значительными и хронологически наиболее близкими к эпохе Просвещения считаются работы священника-иезуита Афанасия Кирхера. Различия, которые мы наблюдаем в эпоху Просвещения, заключаются в том, что идея глобальной музыки отталкивается от западного образца, и тем не менее формы происхождения, наследственности и развития могут быть применены к незападным музыкальным произведениям.

Европейскими композиторами и критиками как вершина музыкального искусства считалась сложная полифония, культивируемая в эпоху франко-фламандской музыки до времени Палестрины. Именно она была принята в качестве идиомы музыкального самовыражения во всей Европе от Польши до Португалии. Одаренные композиторы и певцы много путешествовали, обслуживая дворы знати от Англии до северной Италии, сохраняя при этом имущественные или налоговые льготы в своем родном регионе.

Полифоническая идиома, однако, не включала в себя незападную музыку, которую в восемнадцатом веке будут изучать различные ученые. Эстетика музыки Востока была невероятно привлекательна среди либреттистов и композиторов.

Растущее признание мировой музыки нельзя отделить от взаимодействия в сфере торговли, политики и экономического обмена, международного оборота товаров, людей и идей. Иезуиты гордились не менее чем 800 школами, разбросанными по всему миру к середине восемнадцатого века, обеспечивая постоянный поток идей и информации в Рим. Они явно действовали в международном масштабе, но редко подвергали сомнению свои глубоко религиозные убеждения.

Исследованный ими mundus combinatus, в котором все в природе занимало свое место, был заменен



меркантильным убеждением, новой парадигмой. Это подразумевало философскую переориентацию, разделение различных общественных сфер, новые позиции Просвещения.

Изучение музыки также приобрело новый подход. Музыка более не рассматривалась с теологической точки зрения – то есть как проявление высших истин, отраженных в ее пропорциях; скорее музыка все чаще рассматривалась как выражение человеческой природы, с конкретными социальными целями.

Только на этом фоне авторы, такие как Фонтон, могли претендовать на место для публичных дебатов и обмена идеями о неевропейской музыке. Композиторы могли воспользоваться наблюдениями Фонтона и изучить его великолепные таблицы инструментов и детали неевропейских тональных систем. Случай с экзотической музыкой, тем не менее, был особенно сложным, поскольку он не мог быть полностью исследован и подвергнут полному академическому, эстетическому и формальному контролю.

Отсутствие систем обозначений и незнание ее нотации затрудняло доступ к неевропейской музыке. Метафизически было еще труднее решить, была ли эта музыка частью естественной истории и инстинктивного культурного выражения, или она принадлежала к развивающейся сфере искусства. Дало ли это понимание всеобщей естественной истории?

Вопросы Просвещения указывают на совершенно новую роль музыки при изучении культуры. Инстинктивно студенты иностранной музыки обратились к изучению обстоятельств, в которых музыка сочинялась и исполнялась. Благодаря этому музыка избежала детального анализа. Этот подход подразумевал признание социальной активности и моральной силы музыки. До сих пор о музыке говорили, как о чем-то интересном и приятном на слух.

В целом мировая музыка в идеологии Просвещения может рассматриваться не только как географический индикатор, но и как средство создания личности и мировоззрения.

Музыка была причислена к средствам массовой информации и культурных выражений, способных производить знания. Концепция Просвещения проявляет новые музыкально-философские утверждения, выдвинутые, среди прочего, Лейбницем и Гердером.

Концепции мировой музыки в эпоху Просвещения не были едины и монолитны. Они колебались между подавляющим чувством связности и соизмеримости, порожденным ансамблевым звучанием, и осознанием необходимого самовыражения, которое противоречило навязчивой идее Просвещения классифицировать, определять происхождение и устанавливать причинно-следственные связи.

Музыка и, в частности, опера стали представлять особый интерес для создателя и зрителя, жадно исследующих все, что не вписывались в европейское целое. Зарождающаяся наука антропология столкнулась с художественным и музыкальным представлением незападной культуры на сцене. Это привело к резкой конкуренции художественного и научного взглядов. Опера не склонялась к подлинности, скорее к убедительному музыкальному образу.

К примеру, в опере «Орфей» Глюк использовал миф, своего рода гипотетическую историю, с экзотическим сюжетом, которые содержало большинство опер восемнадцатого века.

Хотя представления о мировой музыке были столь же разнообразны, как и национальные культуры, к которым они принадлежали, то же самое можно сказать и о самой западной теории музыки. Музыка возникла как богатое и противоречивое эстетическое образование, связанное со многими проблемами Просвещения, начиная от вопроса о происхождении до культивирования вкуса и свободы действий.

В 18 веке не существовало общепринятого понятия о музыке. Напротив, некоторые из его основных принципов были поставлены под сомнение. Взять к примеру открытие сложной природы музыкальных звуков и обертонов, так как она не соответствовала теореме Пифагора о простых числах.

Другой областью дебатов была музыкальная имитация, которая в течение столетия изменилась и прошла путь от имитации звуков природы до изображения фантастических эффектов.

Произошла переоценка инструментальной музыки. До сих пор она рассматривалась как уступающая вокальной музыке. Долгий спор в музыкальном сообществе разгорелся о превосходстве мелодии над гармонией, то есть итальянской или французской музыки в опере.

Эти проблемы демонстрируют, насколько изменчивым было понимание музыки как целого. Композитор и теоретик Жан-Филипп Рамо, живший в первой половине 18-го века открыто разоблачал вопросы музыкального восприятия, предвосхищая современную психоакустику. Хотя он распространял свои идеи в виде трактатов и академических апелляций своим противникам, его позиция в то время не была воспринята. Более того - его друзья и коллеги отвернулись от него. Он потерял популярность даже среди составителей французских энциклопедий, которые сочувствовали Рамо в начале семнадцатого века.

Не менее спорным было восприятие музыки как математической науки, укоренившейся в правильных





пропорциях, или как соблазнительного акустического явления, которое вызывало физические и психологические реакции, которые теория аффектов больше не могла объяснить.

Появление понятия «Мировой музыки» горячо обсуждалось в музыкальных сообществах. Теоретики выдвигали важные аргументы, влияющие на музыку и эстетику в целом. Музыкальные дебаты велись вокруг антропологии, философии происхождения языка и музыки, акустической теории, которая включала в себя незападные тональные системы и композиции. Те, кто участвовал в этих дискуссиях, выработали особые способы общения с мировой музыкой, заставляя расширять свое воображение, адаптировать существующие теории к новым музыкальным системам. Изобретая новые музыкальные идиомы, музыкальные общества значительно расширили открытие музыки других культур, как древних империй, так и отдаленных географических регионов, называемых в то время дикими.

Глобальный обмен между Францией и восточным миром – особенно поучителен, поскольку изучение иностранной музыки было поддержано французским двором в рамках хорошо спланированной миссионерской кампании, целью которой был Восток. Плотное взаимодействие археологических и географических, а также лингвистических исследований, приобретения древностей для Лувра, дипломатическая работа – все это нашло отражение в постановке опер, пронизанных восточным колоритом. Эпоха отражения мировой музыки во Франции и французской опере представляет ключевые события в основной культуре Просвещения.

### Les Indes Galantes Рамо

«Галантная Индия» – первая из шести больших опер-балетов Рамо и наиболее известное сценическое произведение своего времени. Премьера Первой редакции оперы состоялась 23 августа 1735 года в Париже, в Королевской академии музыки. Когда Рамо приступил к работе над «Галантной Индией», жанр «опера-балет» существовал на французской сцене уже почти сорок лет и представлял собой вокально-хореографический дивертисмент, состоящий из нескольких разнородных сцен с различным сюжетом, которые, тем не менее, были объединены общим замыслом. Как правило, драматургический элемент в опере присутствовал минимально и был локализован в небольших ансамблях, речитативах и ариях.

Выбор композитором модной ориентальной темы для своей первой оперы-балета нельзя назвать случайным. Экзотическая фантазия, сценически оформленная как можно более изысканно и ослепительно, идеально соответствовала духу эпохи.

Жан-Филипп Рамо познакомил своего зрителя с экзотическими странами, такими как Турция, Перу, Персия и Северная Америка. В основу либретто «Галантной Индии» положены вымышленные любовные истории, события которых разворачиваются в далёких заморских землях. География сюжета весьма экзотична – в каждом действии зритель переносится в новую часть света: в Первом выходе «Великодушный турок» – в Турцию, во Втором выходе «Перуанские Инки» – в Перу и в Третьем выходе «Персидский праздник цветов» – в Персию. Четвёртый выход «Дикари» был добавлен композитором только в 1736 году. Эта картина переносит зрителя к индейцам Северной Америки.

Подлинный герой оперы-балета — «естественный человек» в духе Ж.-Ж. Руссо или Клода Гельвеция. Турки, персы, перуанские инки и американские дикари на деле оказываются более добродетельными и более утонченными, чем светски-циничные, жадные и подчас довольно жестокие европейцы. В этом послы оперы Рамо и Фюзелье вполне сходятся со знаменитым утверждением Дидро: «Я готов идти на пари, что их варварство менее порочно, чем наша городская цивилизация». «Дикари» как бы подадут Европе пример благородства чувств, бесстрашия и великодушия – тех качеств, которые и определяют «галантность» в поведении человека.

«Галантная Индия» далеко не сразу приобрела своё окончательное название: первоначальное, «Галантные победы», можно увидеть на партитуре, хранящейся в архиве Парижской Оперы. Позднее, Рамо переименовал «Галантные победы» в более подходящие для данного случая «Индии». В то время словом «Индии» (именно так, во множественном числе) было принято называть любые далёкие заморские земли и экзотические неведомые страны, казавшиеся европейцам неисчерпаемыми источниками богатств и наслаждений.

«Экзотическая» оркестровка Рамо не претендует на то, чтобы быть «подлинной», поскольку он не использует мелодии, появившихся на то время в научных отчетах путешествий. Вместо этого он стремится превзойти и придать музыке особенную эстетику путем подражания и изобразительности. Вопросы подлинности никогда не обсуждались в пользу или против Фюзелье и Рамо именно потому, что



Книга: История всемирной музыки, часть первая

Лекция: Взгляды на мировую музыку в эпоху Просвещения

либреттист и композитор сублимировали попытки реалистического изображения и потому, что концепция подлинности не существовала в том виде, в каком мы ее понимаем сегодня.

### **Дополнительные ресурсы по теме лекции:**

- Nyon (1779) «Воспоминание о музыке Китая», «Anciens et modernes», Париж
- Nyon Bellman J. (1998) «Экзотика в западной музыке», Бостон: Издательство Северо-Восточного университета,
- Бетцвизер, Т. (1993) «Экзотизм и «Тиркенопер» в музее французской музыки»
- Laaber Verlag (1994) «Рамо: Les Indes Galantes», в С. Dahlhaus et al. (ред.), «Pipers Lexikon des Musiktheaters», Мюнхен
- Пайпер Верлаг, Bley, Н., и Н.-J. Konig (2006) «Globale Interaktion», в F. Jaeger (ed.), Enzyklopadie der Neuzeit, Штутгарт:
- JВ Metzler, Bohlman PV (1991) «Репрезентация и культурная критика в истории этномузыкологии», в В. Nettl и PV Bohlman (eds.), «Сравнительная музыковедение и антропология музыки: Очерки по истории этномузыкологии»
- Кристенсен Т. (1993) «Рамо и музыкальная мысль в эпоху Просвещения», издательство Кембриджского университета