



5-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

ӘЛЕМ МУЗЫКАСЫНЫҢ ТАРИХЫ, 1-БӨЛІМ

Музыка үстемдігі





Кітап: Әлем музыкасының тарихы, 1-бөлім

Дәріс: Музыка үстемдігі

Дәрістің мақсаты: Біз Еуропа ғылымында батыс музыкасы әлемдік музыканың ең жоғарғы үлгісі болып саналатынын алдыңғы сабақтарда айттық. Кембриждік жинақтың келесі авторы Николас Кук, бұл құбылысты тарихи үлкен үрдістің музыкалық өлшеуі, деп қарастыруды ұсынады. Бұл үрдісті Еуропа өктемдігі деп атайды. Сондықтан осы сабақтың негізгі мақсаты шығыс мәдениеттеріне Еуропа музыкасының өктемдігін көрсету.

Осы көзқарасты қолдайтын басты дәлел мынау. XV- ғасырдың аяғында Колумб Американы ашып, география саласындағы жаңалықтар дәуірін бастады. Содан бері Еуропа зерттеуші саяхатшылары және отаршылары Еуропадан «қуат алды». Әлемнің қай жеріне барса да бірінші Солтүстік және Оңтүстік Америкаға, Үндістанға және Шығыс Азияға, содан соң Австралия, Океанияға және Африкаға өз музыка өнерін таратты.

Белгілі британдық тарихшы Ян Вудфилд географиялық жаңалықтардың ашылу кезеңдерінің алғашқы кезінде музыканың рөлін анықтады: кемелерде қандай әуендер орындалады, оны жергілікті тұрғындар қалай қабылдайды? Міне, XVI-ғасырдағы жаңа әлемнің Еуропа музыкасын қабылдануына даярлық миссионерлік қызмет болды. Ол қызметтің ауқымы латынамерикандық Флорида мен Калифорниядан бастап, Жапонияға дейін өте кең болды. Мұның ауқымын көрсететін фактінің бірі, 1541 жылдан басталған Жапон жеріндегі португал миссионерлерінің қызметі. Олар қырық жыл ішінде жүздеген жапондықтарды христиан діні қабылдатуына алып келген. Бұл істе еуропалықтарға аспапты музыканың, әсіресе клавишты аспаптардың көмегі тиді. Дәл осы кезде Киотодан бір миссионер былай деп жазған: «егер бізде орган мен басқа музыка аспаптары көп болғанда, Жапония бір жылдан аз уақытта христиандыққа бет бұрған болар еді». Монах пен органның Күншығыс еліне әсер еткені сонша, Вудфилд бұл жағдайды «шығыс дипломатиясының клавиатурасы» деп атады.

Батыс музыкасы Еуропаның кейінгі отар елдеріне де дендеп енді. Мысалы, Калькуттада XVIII-ғасырдың 80-ші жылдарында Й.Гайднның симфониялары орындалды. Ал, Африканың Атлант жағалауындағы Лагоста 1882 жылдың қазан айында «Гендель фестивалі» өткізілді.

Батыс музыкасы отарлау саясатын кеңейтудің және империялық тәртіптің құралы ретінде қаралуының бірнеше себебін айтуға болады.

Біріншіден, бұл музыкалық ОҚИҒА. 1911 жылғы Дели дарбары. Бұл британдық монарх құрметіне арналған жаппай мерекелік шара. Мерекеге әскерилер, әйелдер және барабандар оркестрлері қатысады. Бір жылдан кейін Лондонның Колизей театрында ағылшын композиторы Эдуард Элгардың «Үндістан тәжі» деген оркестрлік сюитасы орындалды. Ол «Үндістандағы британдық басқарудың дұрыстығы мен даңқын» мадақтады, осылайша әлем бойынша отар елдерге империялық үндеу жолданды.

Еуропаның отаршылдық әсерін таратудағы музыка рөлінің екінші қыры - ГИМАРАТТАР. 1911 жылы Вьетнамда Ханойлық опера театры салынды. Бұл француздың астаналық мәдениетін Шығыс Азияға енгізудің албырт болса да батыл талпынысы еді. Вернер Херцогтың 1982 жылғы «Фицкарральдо» фильмінде, Амазонка тропикалық орманының қақ ортасы, Перудің Икитос қаласында опера театрын салып шыққысы келген меломан туралы айтылады. Бұл ойдан шығарылған оқиға, бірақ опера шынымен де Икитос қаласындағы Гранд Отель Малекон Паласиода орындалды. Ал 1892 жылы ағыс бойымен бес жүз миль қашықтықта орналасқан Манус қаласында, арнайы опера театры бой көтерді.

Батыс музыкасының бүкіл әлемге таралуының үшінші қыры - БЛПМ. Бұл жөнінде екі факт: Біріншісі - Австралиядағы Аделаида бірінші консерваторияның 1883 жылы негізі қаланды. Екіншісі – Оңтүстік Африканың музей қызметкерлері Лондондағы Корольдік музыка колледжінде білім алды.

Батыс музыкасы Еуропадан тыс елдерде тіпті отар болмаса да тамыр жайып кететін. Осылай, XVII ғасырдың ортасында Жапониядағы миссионерлер сол елден қуылды. Жүз жылға жуық уақыт батыс музыкасы кең таралмады. Бірақ, 1860 жылдары Мэйдзи алаңында батыс стиліндегі бірінші әскери оркестр, кейінірек жеңіл музыка, вальс пен полька орындайтын тағы бір шағын оркестр пайда болды.

Батыс музыкасын зерттеуге тапсырма алған жапон музыканттары, мұнымен қатар, гагаку деп аталған салтанатты сарай музыкасына қатысулары қажет еді. Бұл екі шараларға бірдей адамдар қатынасқандықтан, осының салдарынан жапон мен батыс стилдері араласты. Бұл Жапонияның бұрыннан оқшау мәдениетін батыстық мәдениет нышандарымен араластыруға бағытталған Мэйдзи бағдарламасының бір бөлігі еді. Зерттеуші Джудит Херд «күншығыс елінде батыстық музыканы көркемдік артықшылығына бола емес, әлеуметтік бейімделуге икемді болуға уәде бергеніне байланысты таңдалды» деп есептейді. 1880 жылы жапон мектептерінің бәрінде батыс музыкасын оқыту енгізілді, ал 1890 жылы Токиода консерватория ашылды.

Жапония өзіне отар елдерге ие болуына байланысты, білім саясатын жүргізуде батыстың үлгісін



пайдаланды: мысалы, Корея 1905 жылдан бастап 1945 жылға дейін жапон билігінде болды, сол кезде мектептерде батыс музыкасы ғана емес, жапон музыкасы да ресми түрде жүргізілді. Корей дәстүрлі музыкасын орындауға рұқсат болмады. Сонымен қатар оңтүстік африкандықтардың Лондонға оқуға барғандары тәрізді, корей композиторлары білім алу үшін Жапонияға баратын.

Қытайда батыс музыканың дамуы мемлекетпен қадағаланбады. Онымен орта топ айналысты. Соның өкілдері 1927 жылы Шанхайда Ұлттық музыка колледжін ашты. Ал орталық консерватория 1950 жылы Халық республикасы құрылғанынан бір жылдан кейін Пекинде ашылды. ҚХР-да батыс музыкасы үлкен идеологиялық мәнге ие болды. Мысалы, Л. ван Бетховен музыкасының революция кезіндегі мағынасы туралы дау кең етек алды. Сонымен қатар батыс композиторларының мерейтойлары таңдамалы негізде аталып өтетін. Мысалы, К.Дебюссиге емес Ф.Шопенге құрмет көрсетілген; Дж.Вердиден гөрі Н. Римский-Корсаковты ардақтады. Жалпы, батыс музыкасы Қытайды шет елдерде ұлт ретінде таныстырудың құралы болды. Қытай орындаушылары үлкен халықаралық байқауларда жеңімпаз атанып танымалдыққа ие болды. Гонконг композиторларының халықаралық фестивалдерге қатысуы әлемге шағын дүңгіршектерден құралған кемежайдан замауи мегаполиске дейінгі эволюциясын көрсету тәсілімен салыстыруға келеді.

Батыс музыкасының Шығыс Азия жерінде – Жапония, Корея, Қытай, Тайванда дамуының тиімді болғаны сонша, Израильмен бірге бұл елдерді және оның композиторларын ХХІ ғасырдағы классикалық музыканың жүрегі деп қарауға болады. Осылайша батыс музыкасы алдымен отарлық билікті нығайтуға көмектесіп, кейіннен бұрынғы отар елдерінде өзінің ұлттық бірегейлігін айқындайтын құрал болды. Батыстық баптан келуі жергілікті музыка мәдениеттерді өзгерітті. Мысалы, 1932 жылы Мысыр королі Фауд ұйымдастырған Каирдегі араб музыка конгресі «араб музыкасын жаңғыртып жүйелеу, оның артистік негізі ертеректегі батыс музыкасының көркем деңгейіне» көтерілуін мақсат етті. Конгресс, әуендерді бір бапқа біріктіру, профессор-оқытушылар құрамы үшін батыстық музыка белгілерін қабылдауды және консерватория құруды, бұл оқу орнында батыс және араб музыкасын қатар оқытуды қолдады. Бұл бағдарлама тек Мысырда ғана емес, басқа араб елдерінде де енгізілді.

Екінші Дүниежүзілік соғыстан кейінгі Индонезияда да осыған ұқсас жағдай орын алды, 1950 жылы Сурикарттегі Караван-Индонезия консерваториясында мынандай мақсат алға қойылды: дәстүрлі индонезия гамелан оркестрі дәстүрін явандық еместерге қолайлы ету... Факультет явандық емес индонезиялықтардың музыка элементтерін гамелан дәстүрімен біріктіріп, нағыз индонезиялық ұлттық музыка туғызу үміті болды.

Осындай синкреттіліктің тағы бір үлгісі – қытай оркестрлері, алғаш 1930 жылы пайда болып, бүгінде қытай тілді жерлердің бәрінде кездеседі. Батыс оркестрі негізінде құрылған қытай аспаптарынан тұрады және дәстүрлі музыканы сонымен қатар ұлттық нақыштағы батыс әуендерін де орындайды. Мысалы М.Мусоргскийдің «Көрме суреттері» атты шығармасын Пун Сиу-Веннің өңдеуінде тындауға болады.

Музыкалық жетілдірудің негізгі аспектісі - Батыстың эстетикалық құндылықтар әсері. Араб дәстүрлі музыкасының түбірі сыршыл орындаушылық мәнерінде жатыр, яғни орындаушы суырып салма арқылы тыңдарманмен өзара әрекеттесе алады. Арабтың Үлкен оркестрлері, Қытай оркестрі секілді жеке-жеке аспаптарды батыс үлгісіне сай біріктіріп партитуралармен ойнайды. Яғни, бұрын дәстүрлі араб музыканты әрі орындаушы, әрі шығарма тудырушы болса, ал енді оркестр толыққанды батыстық мағынада шығарма орындаушы-интерпретаторы болды.

Дәл осы жағдай африкалық дәстүрлі музыкасымен де болды оны тыңдарман алдында, батыстық концерт үлгісінде кәсіби музыканттар орындады. Осылайша дәстүрлі музыка мәдениетінің элементтері батыстық үлгідегідей біріздендіріледі. Бұл жағдай бір жағынан дәстүрлі музыканы өз түбірінен алыстатса, ал екінші жағынан батыс аудиториясына ықпалды етеді.

Мысалы, бразилиялық танымал музыкасында американдықтардың, португалиялықтардың, африкалықтардың және солтүстік американдықтардың стилдік үйлесімдік жұрнақтары кездеседі. Ол Солтүстік Америка мен Еуропаға өте ықпалды.

Афророр дәстүрлі африка музыкасының, христиандық таратушыларының ән өнерінің және танымал халықаралық музыкалық стилдердің күрделі тұтастығынан құралады.

Санторор Гонконгте 1949 жылғы Шанхайдан түнгі клуб музыканттарының көшу көрінісі. Бұл үрдіске Ұлыбритания, Америка және Жапонияның танымал музыкасының әсері қосылды. Енді бұл жанрдың бүкіл әлемдегі қытай диаспораларында кеңінен тарағаны сонша, оны «әлемдік музыка» деп атауға тұрады.

Танымал музыкада этникалық және еуропалық мотивтердің араласуының нәтижесінде, world music терминінің мағынасы тек мәдениеттануда ғана емес, сонымен бірге экономикалық мағынасы да пайда болды. Бұл термин өз мәнінде 1987 жылы дыбысжазбасымен айналысатын лондондық компаниялардың



Кітап: Әлем музыкасының тарихы, 1-бөлім

Дәріс: Музыка үстемдігі

өкілдерінің пабта бірнеше кездесулерінің барысында пайда болды. Сол кездесуде олар world music лейблды дыбысжазбаларын, сәйкес мазмұнымен сату оңайырақ болады деген қорытындыға келді.

Кездесуге қатысушылардың айтуынша, WORLD MUSIC терминінің нақты жанрлық анықтамасын дәл айту көптеген дау тудырды. Ақыр соңында бұл кез келген музыкаға пайдалануға болады деген шешімге келген. Мысалы регги, джаз, блюз, фолк. Пікір білдірушілердің ойынша world music, үшінші әлем елдерінің тауарларын, батыстың бизнес құрылымына лайықтап сататын коммерциялық құрылым.

Африкалық музыканттардың бірі: «еуропалық музыка Африка пейзажының үлкен бөлігін отарлады, оның тәнін озбырлықпен басып алып, африкалық көйлегін ғана қалды; музыкалық айналасын өзгертті, алдыңғы қатарда Африкаға бағытталған бірнеше ерекшеліктерді ғана көрінді». Басқаша айтқанда, XX-шы ғасырдың аяғы және XXI-ші ғасырдың басында батыстық музыканың әлемдік поп-құрамы негізгі құрылымды құрайды, ал жергілікті элементтері жәй ғана экзотиканы қосады.

Түсініктерге қарамастан

Николас Кук өз жұмысының екінші бөлімінде, батыстың сыртындағы әлемде музыканың саяси идеологияға қарсы тұрудың құралы болғанына толығырақ тоқтайды.

Осындай қасиетке ие музыканың көрнекті үлгісінің бірі «Хиндостани эйр» деген әуендер жинағын айтуға болады. Ол XVIII-ғасырдың аяғында Британдық Үндістанда пайда болды. Ағылшын-үнділер, әсіресе әйелдер, олардың музыкасын клавесинге транскрипциялау үшін үнді музыканттарымен тығыз қарым-қатынаста болды. Осының нәтижесінде пайда болған жинақта үнді түпнұсқасынан гөрі әлем-жәлем стильді қоспа басым болды. Дегенмен үнді музыкасын тұңғыш естіген қазіргі заман ағылшын-үнділері, «Хиндостани эйр» жинағындағы әуендердің үнді әуенінің түпнұсқасына ұқсайтындығын атап көрсететі.

Бұл жинақ отар елдер немесе экзотикалық елдердің Батыс музыкалық шығармалар тарихына еш әсер еткен жоқ. Бірақ ол XIX-ғасырдың екінші жартысы мен XX-ғасырдың бірінші жартысында еуропалық музыкада қалыптасқан «жалған-экзотикалық бейненің» дәстүріне сай келеді. Дж. Бизенің «Инжу-маржан аулаушылар», Салливанның «Микадо», Кетелбидің «Персс базарында» және Джакомо Пуччинидің «Турандот» сияқты туындыларында жалпы қалыптасқан музыкалық құрылым стереотипі, экзотикалық өзгерістіктің (араб иірім өрнектері, параллельді кварта және квинта, үлкейтілген секундалар және т.б.) белгілерінің әмбебап жиынтығына айналды.

Дегенмен, осы кезеңде батыстық емес музыка дәстүріне деген шын қызығушылық пен терең білімге негізделген басқа бірнеше үлгісі де бар.

Алғашқы үлгілердің бірі, Сан-Францискодағы қытай кварталында өскен, Генри Коуэлл өз жұмысына мынандай баға берді: «Бұл қарапайым музыкаға еліктеу әрекеті емес, керісінше, біздің ғасырымызға қатысты жаңа музыка шығару үшін әлемнің барлық халықтарының музыкасына тән материалдарды пайдалану». Өзінің «Біріккен квартет» шығармасына былай деді: «Квартет американдықтарға, еуропалықтарға, шығыс халықтарына ортақ түсінікті болуы тиіс»; кеншіден банк президентіне дейін... Басқаша айтқанда, бұл адамзат және қоғамдық қарым-қатынасқа қатысты».

Осындай көңіл күйлер Weltmusik қозғалысынан кейін туындаған. Қозғалыспен байланысты Карлхайнц Штокхаузен: «Әр адамның ішінде бүкіл адамзат бар. Еуропалық балилік музыканы түсіне алады, жапон музыкасын - Мозамбиктен, мексикалық музыканы - Үндістаннан», дегенге саяды.

1945 жылдан кейін мәдениетаралық кәсіби дәстүрдегі әуендер саны көбейді, мысалы, Оливье Мессиян, Джон Кейдж, Бенджамин Бриттен, Лу Харрисон және Джордж Крамбтың туындыларын айтуға болады. Ондай музыканы кейде «еуропалық музыка мәдениеті үстемдігінің әлеуметтік түріне қарсылық» деп түсіндіреді.

Жоғарыда аталған еуропалық және американдық композиторлардың азиялық әріптестері болды. Мысал ретінде, Қытайдан 1946 жылы Құрама Штатқа көшіп барған Чжоу Вэнь-Чунгты немесе Жапониядағы Тоширо Маязуми және Тору Такемитсуды айтуға болады. Такемитсудың композиторлық бірегейлігі, ол алдыңғы буын композиторлардың ұлтшылдық стиліне қарсылығы ретінде батыстық композициялық құрылымға дәстүрлі жапон элементтерін қамтуында еді. Такемитсу Кейдждің музыкасының және эстетикасының арқасында жапонның ұлттық музыкасының композициялық потенциалын ұққандығын мойындады. Оның жапон музыкасы мен батыс мәдениетін біріктірудегі мақсаты, жапон эстетикасындағы негізінен батыс элементтері бар музыка шығару болды. Такемитсудың айтқанындай: «батыс музыкасын жазуда... жапон дәстүрлі музыкасының эгосын және оның дыбыстарының табиғатпен бірігуге ұмтылысын үйреніп, өзіме сіңірдім», деп түсіндіреді.



XX-шы ғасыр барысында көптеген елдерде батыс музыка стилі батыстық емес музыка бірегейлігін шығару үшін қолданылды. Қытайда революцияға дейінгі шығармалар болды, мысалы ол «Хуанхэ синхай кантатасы» және коммунистік кезең шығармасы «Чэнь Ган» және композитор Хэ Чжаньхаоның «Көбелекті жақсы көретіндердің концерті». Бұл «шетелдік дүниенің Қытайға қызмет етуіне рұқсат беру» қағидасына сәйкес келеді.

Шын мәнінде, бұл қағида, географиялық және тарихи тәуелсіз үрдіс ретінде, барлық елге қол жетімді, батыстану мен жетілдіру арасындағы айырмашылықты жүргізеді. Қытайдағы мәдени төңкеріс кезінде батыс музыкасы туралы пікір таластар жүріп жатты. Оған қатысқандар, бір жағынан ұлттық тұрғыдан өзін танытуды, ал батыс музыкасын осындай дамудың үрдісі, деп қорғады. Екінші жағынан, революциялық идеологияны ілгерілеудің нышаны ретінде көрді.

Мысалы, Л. Бетховеннің тоғызыншы симфониясына қатысты өршіген пікір таластар, Л. Бетховеннің тоғызыншы симфониясы феодалдық қоғамда шығуы шектен тыс, осылайша тұрақты идеологиялық құндылыққа жетеді деп қарастырылуы мүмкін дегенге сайып келді.

Қытайдағы рок-музыка тарихымен де осындай жағдай болды. Оның жалғыз өкілі Цуй Цзянь Қытайдан тыс елдерінде де айтарлықтай жетістікке қол жеткізді. Цуй, 1985 жылы өкімет ресми түрде рок-музыканы мақұлдаған соң, алты жыл салып танымалдыққа қол жеткізді. Сол жылы Қытайдың жаңалықтар агенттігі, Қытайда он миллионға жуық гитаристтердің бар екендігін хабарлады. Цуй Цзяньды танымалдығы асқақтап тұрған шақта, 1989 жылы Тяньаньмэнь алаңындағы қарсылықтар кезінде студенттерімен бірге жиі көрді, содан кейін оны провинцияларда жасырынуға мәжбүрледі. Кейінгі он жылда Пекинде бейресми түрде ашық концерт беруге рұқсат бермеді, бірақ басқа қалаларда концерттер өтіп жатты. Қытай өкіметінің Цуй Цзянның өнер көрсетуіне қатысты әрекетінен, рок-музыкамен не істеуге болатынына байланысты батылсыздығын көруге болады.

Осы сияқты оқиғаларды Индонезия немесе Таяу Шығыста да байқауға болады. Соғыс аралық кезеңде, Норвегиядағы музыкаға немістің өктемдігі жүріп тұрған шақта, композитор Гейрр Твайтт француздық өктемдікті пайдаланып өзіндік норвеж музыкасын шығармақшы болды. Ол : Француз музыкасы – ол немістікі емес, яғни Норвеж музыкасы, деген қисын тұрғысынан келді. Дәл осылай, 1960 жылдардың соңында өзіндік австралиялық музыкалық бірегейлікті шығаруға тырысқан Питер Скалторп австралиялық музыканың Британдық өткеніне жауап беріп, балилік музыканы дамытуға тырысты. Ол мынандай силлогизмді қолданды: балилік=британдық емес=австралиялық.

Қызық сұрақ туындайды, Скалторп осы ретте неге аборигендік емес балилік музыкаға жүгінді ма екен?

Дәріс тақырыбы бойынша қосымша ресурстар:

1. Агаву В. К. (2003) «Африкандық музыканы таныстыру: Постотаршыл жазбалар, мүдделер, айқындамалар», Нью-Йорк
2. Акнес Х. (2002) «Музыкалық мағыналар келешегі: Гейрр Твейттің таңдамалы еңбектеріне негізделген зерттеулер, кандидаттық диссертация, Осло Ассошиэйтед Пресс Университеті
3. Ashgate Baker G. (2003) «Монастырлар музыкасы мен отаршыл Куско монастырлары», Латынамериканың музыкалық шолуы.
4. Баренбойм Д. (nd) «Бубер-Розенцвейг медалін алғандағы және 2004-тегі Бауырластық Апталығындағы Даниэль Баренбоймның сөзі»
5. Баренбойм Д. және Саид Э. (2002) «Даниэль Баренбойм мен Эдвард Саид «Ханзада Астурий» сыйлығын алғанда
6. Баркер А. (1996) «Тимбила: африкалық музыка элементтерімен шабыттанған Оркестрлік шығармалар», Южноафрикандық журнал музыкатану.
7. Беклз Уилсон Р. (2007) «Батыстық-шығыс Диван оркестрі», Британ Ревью академиясы, (2009) «Батыстық-шығыс Диван оркестрінің Параллаксты әлемі», Патшалық музыка ассоциациясының журналы,
8. Бенедикт Л. (1889) *Les musique bizarres a / 'Exposition, Paris*: Хартманн
9. Боннетт А. (2004) «Батыстық идеясы: Мәдениет, саясат және тарих», Бейзингсток: Palgrave Macmillan
10. Браунингер Дж. (1998) *Gumboots to the rescue*, Оңтүстікафрикандық журнал Musicology
11. Кларк Д. (2007) «Қиял әлемінен тыс»