

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Китай: глобальная экзотика и
современность





В последней четверти XX века межкультурные взаимопроникновения происходили такими быстрыми темпами, что многие утверждали о новом явлении, получившем название «глобализации». В музыкальных исследованиях глобализация в первую очередь считается тем, что навязывается западными музыкальными культурами. До недавнего времени дебаты о влиянии музыкальной глобализации были сосредоточены на том, что дал этот поток с Запада: привела ли глобализация к музыкальной однородности, или западная музыка порождает мириады новых стилей?

Рассматривая возросшую взаимосвязанность музыкального мира в начале 1980-х годов, Роджер Уоллис и Кристер Малм выделяют четыре возможные формы межкультурного музыкального взаимодействия: обмен, доминирование, империализм и транскультура (креолизация). Сильнейшими сторонниками музыкальной деглобализации были Стивен Фельд и Вейт Эрлманн, которые в 1995 году заявили: «постмодернистский мир музыки превращает музыку в товар, смысл которого становится поверхностным, сочетая древние народные элементы с последними модными поп-стилями в скромном и часто намеренно ироничном виде эклектики»

Эрлманн неоднократно утверждал, что тенденции в транснациональной музыке указывают на синтез, а не на разнообразие музыкальных стилей. Эти позиции по музыкальной глобализации были поддержаны еще в 2007 году Тимоти Д. Тейлором, который писал: «Глобализация – это термин, наиболее часто используемый для обозначения формы, в которой незападные народы доминируют, но тем не менее представлены Западом».

Почти одновременно с этим диагнозом культурного затенения, вызванного глобализацией, был аргумент, что растущие транснациональные культурные движения привели к удивительному культурному разнообразию. Некоторые крупные теоретики глобализации недвусмысленно заявили, мол, «нет никаких оснований думать, что определяют глобализацию в основном с точки зрения смешивания» и что «глобализация – это не история синтеза культур». Такие позитивные взгляды мировых теоретиков музыкальной глобализации также включали отрицание культурного империализма в условиях глобальной экономики и западной политической власти.

Известный музыковед Фельд недавно попытался положить конец дискуссиям о музыкальной глобализации: «Музыкальная глобализация воспринимается как диалектическое явление, потому что каждый может слышать одинаково вездесущие признаки увеличения и уменьшения музыкального разнообразия».

Если эти дебаты, по-видимому, зашли в тупик, возможно, пришло время более пристально сосредоточиться на региональных музыкальных сетях.

Некоторые геокультурные регионы, такие как Восточная Азия, похоже, заняты созданием транснациональной музыки, более независимой от Запада, что противоречит нашим стандартным моделям музыкальной глобализации.

Эти межкультурные региональные потоки существовали на протяжении всей истории, но они стали довольно тесно переплетаться в последнее время. Эксплуатация восточной атрибутики в рамках внутриазиатской массовой культуры была вдохновлена широким спектром мотивов. Далее Энтони Шеппард сосредотачивается на примерах популярной музыки китайской диаспоры (в частности, тайваньской) из недавнего прошлого. Они иллюстрируют роль мировой музыки через призму востоковедения в провозглашении современности и этнической гордости азиатских и азиатско-американских музыкантов.

Один из таких примеров – исполнитель по имени Ван Лихом. Он родился в 1976 году и на рубеже веков был одним из самых популярных и невероятно талантливых музыкантов на Тайване и во всей Восточной Азии. Если учесть количество его фанатов, можно говорить о том, что он является одним из самых популярных музыкантов на планете. И все же он не очень известен на Западе, по крайней мере, среди неазиатской американской аудитории. Лихом родился и вырос в США, получил образование классического скрипача. В Williams College, где он специализировался в музыке и азиатских исследованиях, он сосредоточился на музыкальном ориентализме и кросс-культурном влиянии глобализации в XX веке.

Свою карьеру Лихом начал в Тайване, когда еще учился в колледже. Как американец азиатского происхождения, он пользовался неким экзотическим шармом иностранца, который усилил его привлекательность в Восточной Азии. Его самые ранние альбомы – часто записываемые в Лос-Анджелесе с участием студийных музыкантов – в основном оставались в стиле R & B. С 2000 года его музыка была поразительно эклектична, и его зрители проявили замечательную музыкальную изощренность и энтузиазм, так как Лихом лавировал между R & B, джазом, тяжелым металлом и хип-хопом.

В дополнении к его музыкальной гибридности, Лихом в живых выступлениях и музыкальных



Книга: История всемирной музыки, часть вторая
Лекция: Китай: глобальная экзотика и современность
Автор лекции: Ирэна Аравина

клипах демонстрирует свои способности игры на многочисленных инструментах, включая фортепиано, барабанную установку, гитары, скрипки, вибрафон и эрх. К 2008 году он выпустил двенадцать оригинальных альбомов, состоящих в основном из собственных песен, и получил множество наград музыкальной индустрии в Восточной Азии.

Песня «Потомки дракона» была написана в 1978 году тайваньским композитором Хоу Деджан. Когда Хоу поддержал протесты на площади Тяньаньмэнь в 1989 году, его песня стала гимном студенческого движения. Своим ремейком этой песни в 2000-м году Лихом «намеревался поощрять гордость за то, кто мы есть, и создавать общее понимание этой гордости независимо от того, где мы живем или, возможно, выросли».

Лихом удалил стих, относящийся к «Опиумным войнам», из оригинала и вставил в английский рэп-интерлюдю об иммиграции его родителей из Тайваня в Соединенные Штаты. Это изменение удалило ссылку песни на длительный позор прошлого имперского покорения и вместо этого прославило текущий панкитайский диаспорический национализм. Переход на английский язык музыкально отмечен резким стилевым сдвигом, как будто рэп и иммигрантский опыт, с которым он связан, являются лишь кратким перерывом в более непрерывном китайском существовании. Лихом также добавил финальный стих, который указывает непосредственно на его новой самостоятельной отождествление как китайский: «Я вырос на чужой земле, после того как я вырос, я стал наследником дракона».

«Потомки дракона» отмечены первыми значимы попытки Лихома по разработке «более международно узнаваемого китайского поп-звука».

Рассматривая положение китайской популярной музыки на мировом музыкальном рынке и глобализации музыки в целом, Лихом писал в 2000 году: «Основываясь на моем собственном опыте и прошлых исследованиях в области этномузыкологии, китайская музыка должна иметь свою индивидуальность и душу, трюк в том, чтобы взять эти характеристики и перевести их в стиль поп-музыки»

Размышления Лихома о его собственной и о культурной самобытности китайской популярной музыки, а также его провозглашенное желание противостоять гомогенизации в музыкальной глобализации и подорвать стереотипный ориентализм вдохновили на создание его широко известного альбома 2004 года «Шангри-Ла». В своих заметках Лихом утверждает: «Это не один из этих компакт-дисков «мировой музыки». Это альбом R & B / хип-хоп, который создает новую атмосферу, которую весь мир может определить как китайский».

В своем следующем альбоме «Герои Земли» (2005 г.) Лихом расширил использование традиционного китайского материала, включив в него оперу «Пекин» и «Кандзю», и четко определил связь между этими моделями и выражением китайской современности. Для его целевой аудитории эти оперные формы также несут элемент экзотики, несмотря на их классический китайский статус.

Включение Ван Лихомом традиционной китайской музыки для возрождения популярной музыки на китайском языке не было беспрецедентным. В середине 1980-х новый стиль, получивший название «Северо-западный ветер» сочетал рок с народными мелодиями из региона Синьцзян. В 1992 году группа «Династия Тан», например, использовала уйгурские народные мелодии в сочетании с западными тяжелыми рифмами. Их музыкальное видео для песни «The Sun» помещает группу в пустыню в Западном Китае. Барабанщик держит рамочный барабан, и солист приближает стиль игры на гитаре к звучанию дутара.

Еще один пример китайской экзотики в популярной музыке – Дэвид Тао. Он родился в Гонконге у тайваньских родителей – его мать была оперной артисткой в Пекине. Тао и провел свои последние подростковые годы в Калифорнии. Как и Лихун, он начал работать в стиле R & B, но позже начала включать традиционные китайские инструменты и стили оперного вокала в свою поп-музыку.

Китайская группа 12 Girls Band оказалась очень успешной как в Азии, особенно в Японии, так и на Западе. Этот инструментальный ансамбль был сформирован в 2001 году в Пекине китайским рок-менеджером Ван Сяоцзином. Он известен тем, что в 80-х годах был агентом самого знаменитого представителя китайской рок-сцены Цуй Цзяня. Считается, что он помог «при рождении» китайского рока.

Инструментальный состав группы – это традиционные инструменты, поддерживаемые ударной установкой, электрогитарами и клавишными. Концепция ансамбля была вдохновлена королевскими женскими ансамблями династии Тан, которые состояли из двенадцати инструменталистов. Ван Сяоцин объяснил: «Первоначальная идея состояла в том, чтобы сделать шоу приятным как для глаз, так и для ушей. Я думаю, что люди приходят на шоу не только чтобы послушать, но и посмотреть». Конечная целевая аудитория здесь – Запад, и Ван Сяоцин четко определил свою цель – получить премию Грэмми с этим ансамблем.



Члены 12 Girls Band отправились в противоположном направлении от Лихом. Подготовленные в консерватории музыканты играют на традиционных инструментах и исполняют западные классические и популярные произведения, чаще всего в аранжировках легкого рока, в дополнение к западным версиям традиционных китайских мелодий. Они исполнили аранжировки широкого спектра западных произведений, включая Clocks группы Coldplay, Fragile Стинга, Take Five Дэйва Брубeka.

Их альбом 2004 года «Восточная энергия» получил шестьдесят два балла от Billboard. Это был самый высокий дебютный рейтинг среди азиатских артистов, и они заняли первое место в чарте Billboard World Music. Критики, однако, восприняли группу с меньшим энтузиазмом, чем широкая публика. Дон Хекман жаловался в Los Angeles Times: «С одной стороны, из-за случайной мелодии или двух, в программе было мало традиционного, никто не мог не пожелать услышать больше китайских традиционных качеств от 12 Girls Band и меньше повторяющихся, записанных треков и хип-хопов». Несколько критиков отметили снижение акцента тембральной отличительности в прозападной игре ансамбля на традиционных китайских инструментах.

12 Girls Band участвует в классическом восточном гамбите слияния древней экзотики с модерном. В их живом концерте 2006 года в Шанхае, транслировавшемся на PBS, ансамбль выступил перед радиостанцией и телевизионной башней «Восточная жемчужина» – главным символом китайской современности – исполняя аранжировку легкой рок-музыки канонического произведения «Высокая гора и текущая вода».

Стремление к восточному и самоориенталистскому художественному представлению может быть вдохновлено множеством мотивов, в том числе желанием претендовать на западную современность, выражать национальную или этническую гордость, популяризировать свою собственную культуру в другой стране. Народные музыканты на китайском языке проявили эти и другие стремления в своей музыкальной экзотике, как и представители многих других культур, которые Запад давно считал экзотикой. Еще одним стимулом для создания музыкального ориентализма музыкантами из стран Восточной Азии и Америки было стремление подорвать этот способ представления и понимания других культур посредством пародии. Музыкальная пародия может оказаться очень агрессивным оружием против культурных стереотипов, если предположить, что целевая аудитория слышит музыку соответственно восприимчивыми ушами. Во многих случаях он также должен иметь форму, позволяющую скользить под радаром цензоров и допускать отрицание. Таким образом, критическая уверенность в классификации данной песни под пародийным лейблом обязательно наносится на континуум.

Потенциалы и недоумение пародии на само- и внутри азиатского ориентализме хорошо иллюстрируются карьерой сингапурской поп-звезды Дик Ли. В своей автобиографии Ли неоднократно сосредотачивается на своем музыкальном стремлении выразить свою азиатскую идентичность. Его паназиатское политическое послание часто подчеркивалось использованием инструментов и мелодий со всей Восточной и Южной Азии. Тони Митчелл проследил траекторию в карьере Ли от самоориентализма его альбома 1989 года «Безумный китаец» (на обложке которого Ли появился в китайской оперной макиаже и костюме) до «обратного ориентализма».

Существует ли восточное представительство, если Запад его не слышит? В начале двадцать первого века некоторые экономисты предсказывали, что азиатские страны будут в ближайшее время менее зависимые от экономики США и более запутанно привязаны друг к другу. Мы можем услышать, как это событие провозглашается восточноазиатской популярной музыкой недавнего прошлого. Традиционная азиатская музыка теперь может функционировать как мировая музыка в самой Азии.

Для западной аудитории и старый, и новый Китай, вероятно, воспринимаются как экзотика, что предполагает, что в воображении востоковедов китайцы по-прежнему не принадлежат настоящему. По мере того, как китайская культура и Китайская Народная Республика продолжают доминировать, определение китайской современности приобретает определенную актуальность.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Лян М. и Чен Б. (2005) «Общая история китайской музыки», Пекин
2. Місіс Р. (2009) «Сбор музыки нации: Жизнь Ян Инью», Урбана: Издательство Университета Иллинойса
3. Миттлер Б. (2003) «Работы модели культурной революции и политика модернизации в Китае: Анализ «Взятия тигровой горы»
4. Пикен LER (1965) «Ранние китайские фриക്ഷонные хордофоны», The Galpin Society Journal



Книга: История всемирной музыки, часть вторая
Лекция: Китай: глобальная экзотика и современность
Автор лекции: Ирэна Аравина

5. Ассоциация местных оперных исследований Цюаньчжоу (ред.) (2003) Цин кебен Вэньхуань Тан Чжипу [Пекинская династия Цин]. Zhongguo xiju chubanshe Robinson, KG и J. Needham (1962) «Звук», в «Физике и физической технологии», в J. Needham (ed.), Science and Civilization in China, vol. 4, издательство Кембриджского университета,
6. Schimmelpenninck, A. (1997) Китайские народные песни и народные певцы: Традиции Шан'ге в Южном Цзянсу, Лейден: Фонд СИМЕ
7. Шен О. Л (1999) «Этномузыкология в Китае», пер. и с ответом JPJ Stock, Music in China
8. Shen Z. (1982) Проект истории китайской музыки, Шанхай: Shanghai wenyi chubanshe
9. Titon JT (2009) «Предисловие» Worlds of Music: Введение в музыку народов мира, Белмонт, Калифорния: Ширмер,
10. Тонг К. (1983a) «Шан музыкальные инструменты: Часть первая », Азиатская музыка, (1983b) «Шан музыкальные инструменты: Часть вторая », Азиатская музыка, (1984) «Музыкальные инструменты Шан: Часть третья, Азиатская музыка
11. Falkenhausen L. (1993) Колокольчики в культуре бронзового века Китай, Беркли: Издательство Калифорнийского университета
12. Ван С. (1984) «Сонг Чен Ян «Юешу»: Книга музыки Чэнь Яна: Первая музыкальная энциклопедия Китая
13. Ван Й. и Цяо Дж. (2005) On Musicology, Пекин:
14. Guoji Jiaoyu Chubanshe Ву З. и Лю Д. (1993) «Общая история китайской музыки», Пекин:
15. Сян Й. (2001) Изучение музыкальных домохозяйств Шаньси, Пекин
16. Ян Х. (2007) Власть, политика и музыкальное поминовение: Музыкальные деятели Запада в Китайской Народной Республике (1949-1964), Музыка и политика
17. Ян Й. (1981) Проект истории древней китайской музыки, Пекин