

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ВТОРАЯ

К вопросу истории музыкального
искусства Юго-Восточной Азии





Концепция Юго-Восточной Азии как географической и культурной единицы была широко принята только после Второй мировой войны. В странах региона имеется большое разнообразие этнолингвистических групп, каждая из которых имеет свою собственную автономную музыкальную культуру и историю - от горных охотников-собирателей до прибрежных рыбаков. Регион разделен на преимущественно буддистский материк и мусульманские острова, причем Филиппины являются единственной преимущественно христианской нацией.

Несколько общих исторических описаний, основанных на большом количестве междисциплинарных исследований, были опубликованы в Юго-Восточной Азии в целом, но история музыки – в отличие от отдельных историй этноса и жанров – еще не написана. Это происходит из-за разрыва между современными ситуациями и историческими знаниями, неравномерности и неадекватности источников, а также из-за колебаний многих ученых рассматривать регион в целом.

Хотя коллективные исторические и архивные исследования придворных музыкальных искусств Таиланда, Центральной Явы и Бали являются значительными, многие музыкальные культуры тысяч этнолингвистических групп в регионе еще не исследованы. Была опубликована серия музыкальных этнографий, особенно начиная с 1980-х годов, которые связывают ранее не изученную музыкальную культуру, жанр или инструментальный с общей историей своего региона или людей, в то время как другие объединяют разрозненные археологические, иконографические и эпистолярные свидетельства.

Несколько биографий избранных исполнителей, композиторов и ученых были подготовлены на основе данных еще при их жизни. Некоторые ученые утверждают, что историю можно прочесть «в заметках», например, анализируя малайский и европейские элементы в музыке дондан саянг (песня о любви), которая, возможно, возникла в результате малайско-португальского контакта в португальской колонии Малакка между 1511 и 1641 годами. Однако ни один из авторов не смог написать историю музыки Юго-Восточной Азии в целом.

Цель работы Маргарет Картоми – дать обзор истории музыки Юго-Восточной Азии и критически рассмотреть некоторые из основных тем исторического дискурса, включая исторические аспекты публикаций о музыкальных культурах региона и сосредоточив внимание в основном на наиболее изученных музыкальных культурах в Индонезии, Таиланде, Малайзии, Вьетнаме и на Филиппинах.

Доисторическая эра

Доступные источники позволяют сделать лишь предварительные выводы о музыкальной жизни в доисторические времена, включая древние переселения. Археологические находки наборов литофонов во Вьетнаме датируются с третьего по первое тысячелетие до н.э. Эти находки указывают на то, что эти инструменты, возможно, были предшественниками ксилофонов, которые распространялись по всей Юго-Восточной Азии в первом тысячелетии или ранее. Это такие инструменты как бамбуковый вьетнамский трунг и сунданский калунг, которые также упоминаются в королевских летописях и традиционных устных повествованиях. Самые ранние гонсовые гонги, возможно, были сделаны в первые два столетия до н.э., первоначально, возможно, на Яве, откуда они могли бы распространиться на многие части региона.

Осколки бронзовых барабанов Dong son с талией были обнаружены в южном и юго-западном Китае и по всей Индонезии, на Филиппинах, в Бирме, Таиланде, Малайзии, Лаосе, Камбодже и Вьетнаме. Назначение этих барабанов могло быть самым различным. Узоры, нанесенные на них, говорят о том, что когда-то на них играли во время магических церемоний вызова дождя или ритуалов поклонения солнцу. Один из таких барабанов до сих пор размещается под крышей в древнем храме в Пеженге в районе Банли на Бали, где его не разрешается трогать, не говоря уже о том, чтобы играть на нем, хотя инструменты донгсон уже давно перестали быть частью жизни и музыкальной культуры.

Барабаны, изготовленные из шкур диких животных (например, из ящериц или змей) и изогнутые струны с растянутой мембраной рыбьей кожи встречаются в более изолированных областях и также, вероятно, являются очень древними. Тогда как инструменты, изготовленные из шкур одомашненных козы и буйвола, могут датироваться первым тысячелетием нашей эры. Деревянные блоки для очистки рисового зерна превратились много веков назад в музыкальный инструмент, в котором игроки выбивают разные тона во взаимосвязанных ритмах, но их формы различаются в разных частях региона.

Из ряда источников видно, что в период между I и X веками н.э. многие страны Юго-Восточной Азии испытывали коммерческие, художественные, архитектурные и религиозные контакты с Индией и Китаем, что существенно повлияло на музыкальное искусство. Индийские торговцы, священники, художники и



ремесленники принесли формы индуизма и буддизма в большую часть региона вместе с соответствующими ритуалами, литургическими песнями, инструментальной музыкой и танцами; местные жители впитали их и органично вплели в новую среду обитания. Между тем, во многих частях материка и островной Юго-Восточной Азии богатый спектр местных музыкальных, танцевальных и театральных форм развился из индуистских и буддийских идей и эпизодов из великих индийских эпосов Рамаяна и Махабхарата.

Проблема для историков заключается в том, что источники не могут прояснить, как возникли своеобразные сочетания индуизма и буддизма в средневековой Юго-Восточной Азии. Религиозные общины и их тантрическая эстетика были источником мировоззрения, которое проникало в музыку и танцы Центральной Явы. Рельефы большинства инструментов на Барабудхуре, возможно, имеют местное происхождение, несмотря на мнение колониальной эпохи, что они были индийскими. Они включают в себя несколько видов барабанов, двухструнные лютни, арфы, поперечные флейты, варганы, тростниковые флейты, трубы-раковины, один маленький гонг, металлофон, ксилофон, колокольчики, звенящие чашечки, а также большие и маленькие тарелки.

Распространение индийских художественных практик привело к тому, что художники по всей Юго-Восточной Азии создали местные музыкальные, танцевальные и театральные экранизации эпосов индуистских Рамаяны и Махабхараты и буддийских рассказов о джатаках (жизни Будды).

На индуистском острове Бали прямое индийское влияние началось в восьмом веке или ранее, в то время как балийский контакт с индуистско-буддийской Явой начался в девятом веке. В XIV–XV веках индуистско-яванские ремесленники, священники и дворяне бежали из восточно-яванского королевства Маджапахит на Бали, где продолжали развиваться индуистская и буддийско-яванская и балийская культура, а Дворец устанавливал стандарты для ритуалов, гамелан, танцев и театра.

В конце XIII века, восстание хана Кублай в Китае привело к набегу монголов, который уничтожил бирманское языческое королевство, наряду с индийскими царствами в Камбодже и Восточной Яве.

Миграция тайцев из Бирмы в Таиланд привела к созданию их столицы на севере Таиланда в 1350 году. В последующие столетия бирманцы, тайцы, лаосцы и камбоджийцы заимствовали и адаптировали друг для друга театральные, музыкальные и танцевальные формы, как трофеи войны или плоды мирного общения. Их бронзовые ансамбли, песни, танцы, и театр стали нести много стилистических и материальных сходств, но также сохраняли важные различия.

С начала II тысячелетия население в некоторых частях Индонезии, Малайзии, южной части Филиппин, островов Сулу, Борнео / Калимантана и других начало принимать ислам. Многие преуспевающие иностранные торговцы исповедовали ислам, а индийские и ближневосточные мусульманские миссионеры проповедовали в тантрических монастырях, расположенных в сельской местности. Джудит Беккер собрала источники, чтобы показать, что тантрические буддийские и индуистские практики и религиозно-художественные идеи слились воедино на Яве XIV века и частично сохраняются и по сей день. Полученная ими плюралистическая, толерантная форма ислама включала анимистские, тантрические и савито-буддийские грани с новыми суфийскими элементами в их ритуалах и связанных с ними исполнительских видах искусства.

Примерно с 1300 года обращение мусульман на Минданао, острова Сулу и Борнео также было связано с деятельностью суфийских миссионеров и мусульманских торговцев. К началу XV века султанат был создан как крупный торговый центр и центр мусульманского знания. Легенда гласит, что суфийские миссионеры-художники обратили сельское население в Малайе, на юге Филиппин, на Яве, в Ачехе, на Западной Суматре и за ее пределами в ислам. Таким образом, считается, что сан санга (девять мусульманских святых) распространил ислам по всей Яве через странствующих художников и их группы музыкантов, которые могли привлечь значительную аудиторию, чтобы услышать их проповеди и истории, и научиться молитве.

Широкий спектр мусульманских религиозных песен с танцами или движениями, основанными на суфийской мистике и связанных с ней светских формах, распространяется по островной Юго-Восточной Азии и Малайе. Одной из таких форм был сольный и групповой вокальный компанг с аккомпанементом рамочного барабана, который процветает в Малайзии и некоторых частях Суматры и по сей день.

Несмотря на обращение в ислам, индуистская / буддийско-яванская традиция гамелана и вокальной музыки, танцев и театра продолжала процветать в деревнях Явы и королевских дворах, обеспечивая особый патронаж и создавая «утонченные» стили и репертуары. Художники на Бали, по-видимому, впитали в себя индуистскую / буддийско-яванскую культуру и продолжали развивать свой собственный стиль гамелан, танец и театр, основанный на балийских легендах и балийских адаптациях священного



индуистского эпоса Рамаяна.

В золотой век музыки и культуры Вьетнама (XI-XIV вв.) были представлены сложные хореографические танцы, водные, кукольные и другие театральные постановки, буддийские литургические песни и придворная музыка, написанная для различных оркестров и ансамблей. Праздники и буддийские церемонии становятся широко популярными. Однако с XV до XIX веков вьетнамские монархии стали принимать китайские, особенно конфуцианские, идеалы в качестве основных ориентиров для социальной, культурной и политической деятельности. В результате элегантная придворная музыка стала отличаться от музыки простых людей.

Ранний колониальный период

Под влиянием торговли специями и другими ресурсами восточной Индонезии колониальная эра началась, когда первые европейцы прибыли туда в XVI веке и начали распространять христианство. Португалия завоевала коммерческий султанат Малакка (Мелака) в 1511 году, испанцы начали колонизировать мусульманские южные Филиппины с 1570-х годов, а голландцы начали посылать на острова торговые миссии в XVII веке.

Коренная филиппинская культура процветала до прихода испанцев. Отчеты от начала XVI века, сделанные монахами, государственными служащими и путешественниками, описывают богатство деревянных, бамбуковых и бронзовых инструментов и песен для сельского хозяйства, рыбалки, ухаживания, эпического рассказывания историй, а также музыки и танцев для годового круга жизненных событий.

За исключением мусульманского юга, влияние Испании было тесно связано с обращением людей в католицизм. Миссионеры побудили филиппинцев строить церкви, где монахи обучали григорианскому пению, игре на органе и полифонии и руководили сложными мессами, фестивалями и праздниками. Помимо литургического и паралитургического жанров, укоренились гибридные жанры с латиноамериканским, а затем и испано-кубинским оттенком.

В Малакке и в других частях португальской морской империи колониальные хозяйства нанимали филиппинских и других музыкантов из Юго-Восточной Азии, которые работали в качестве слуг, которым были переданы европейские смычковые и щипковые струнные и другие инструменты для игры. Корни малайско-португальского браньо социального танца и музыки дондан сайанг (песня о любви) в Малакке с вокалистом, скрипкой, щипковыми струнными, фисгармонией и ударными могут лежать в этой колониальной португальско-малайской бытовой среде.

Трансплантированные формы малайско-европейской музыки, такие как музыка танца капри и гамат в западно-прибрежной Суматре, также могут происходить от ранних контактов португальцев с малайцами.

Португалия, однако, уступила свою империю голландцам в 1641 году, и к началу восемнадцатого века Голландская Ост-Индская компания контролировала большую часть современной Индонезии, а британские власти следовали примеру Малайзии и Сингапура. Голландцы руководили христианской миссией в некоторых частях Индонезии, а также снабжали местных музыкантов инструментами и нотами, которые распространялись в виде медных инструментов (например, труб ручной работы и тромбонов) и барабанов в группах танджидоров на Яве и Суматре. Популярные малайские группы объединили скрипки и западную гармонию с вокальными дуэтами в малайском стиле, циклическими играми на барабанах и парными танцами, создав тем самым жанры синкретической музыки и танца, такие как кронконг в Индонезии и Малайе.

Мусульманское миссионерство, частично через музыкальное искусство, продолжало распространяться в Голландской Ост-Индии, Малайзии и на юге Филиппин. Голландская колониальная власть пыталась контролировать мусульманские общины, вводя европейское законодательство и отдавая предпочтение местным и другим немусульманским традициям, а не законам шанаха и мусульманским обычаям. По мере того, как в некоторых районах усиливалось убеждение мусульман, ислам стал сплоченным призывом к сопротивлению колониальному правлению. Яванский принц Дипонегоро начал неудачную впоследствии войну сопротивления против голландцев в начале XIX века. По мере того, как устанавливался контакт со святой землей, мусульманские формы искусства становились все более популярными, особенно различные формы фрейм-барабана, сопровождающие групповое пение священных текстов, а также их светские ответвления, такие как ратох дуэк (букв. Пустые беседы) в Ачехе. На Яве связанные с мусульманами искусства сосуществовали с наследственной, индуистско-буддийской традицией гамелан, практика которой продолжалась в своем разнообразии сельских стилей, и при этом каждый из королевских дворов



сохранял или развивал различные ансамбли и репертуары.

Ранний колониальный период

Высокий, как его принято называть, колониальный период с 1850 года до Первой мировой войны, был эпохой колониальной военной экспансии. Многие мигранты работали на шахтах колонистов и на плантациях товарных культур (сахар, перец и т. д.) на экспорт. Юго-Восточная Азия принимала китайских и индийских мигрантов на протяжении тысячелетий, но теперь большие группы мужчин-хакка и хоккиенских рабочих были привезены из Китая для управления шахтами и плантациями в Британской Малайе и голландской ост-Индии, а также многие взяли в жены местных женщин. Местная малайская музыка и танцы, а также европейская музыка духового оркестра; странствующие китайские театральные группы также выступали по случаю. Вокруг Явы, Суматры, Малайи и за ее пределами странствующий кетопрак, бангсаван, Дул Мулук и другие театральные группы много путешествовали со своими группами смешанных европейских и малайских инструментов, исполняя местные легенды, китайские и даже шекспировские рассказы для восторженных зрителей. Местная театральная форма, рандай, стала популярной на всей Западной Суматре.

Христианизация некоторых областей, например, в Ниасе и в районах Батак Северной Суматры, быстро развивалась в XIX веке. Кунст критически отмечает, что местные традиции в Ниасе были сильно ослаблены, и почти полностью уничтожены, из-за нетерпимости церковью. Значительные музыкальные и функциональные изменения в музыкальной традиции стали результатом миссионерства лютеран в протестантских районах северной Суматры с 1860-х по 1990-е годы.

Тем временем быстро индустриализирующиеся Соединенные Штаты приобретали колониальные устремления, подобно европейцам. После победы в испано-американской войне в 1899 году колония на Филиппинах перешла к американцам. При них продолжала развиваться испано-филиппинская церковная музыка и было введено американское музыкальное образование. Синкретический жанр кулонтанг (бронзовый ансамбль гонгхима) в Минданао продолжал практиковаться, как и вокальная / инструментальная музыка ансамбля горных групп, таких как жанры T'boli в Минданао и испано-филиппинские – например, местный танец панданго (по мотивам испанского фанданго), щипковый инструментальный ансамбль рондалла и песни любви кундиман с западными гармониями.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Abubakar C. (1983) «Исламизация южных Филиппин: Обзор», в F. Landa Jocano (ed.), Филиппинские мусульмане: Их социальные институты и культурные достижения
2. Ассман Дж. (1988) «Kollektives Gedachtnis und kulturelle Identitat», в J. Assman и T. Holscher (eds.), Kultur und Gedachtnis, Франкфурт-на-Майне: Suhrkamp
3. Baes J. (2002) «Композиторы на Филиппинах: Противоток в постколониальную эпоху», «Азиатские композиторы в 20 веке», Токио
4. Baes J. и A. Baes (1988) «Синтез Восток-Запад или культурная гегемония в популярной филиппинской музыке?», Perfect Beat
5. Vandem IM, и FE de Boer (1995) Балийский танец в переходный период: Кая и Келод, Куала-Лумпур: Издательство Оксфордского университета
6. Барендрегт Б. (1968) «Из царства многих рек: Память, места и понятия дома в южном Суматранском нагорье», докторская диссертация, Университет Амстердама
7. Базилик С. (2006) «Традиции и изменения в песне, сопровождаемой сазанду в ротинском стиле», докторская диссертация, Университет Монаш
8. Baulch E. (2007) «Создание Сцены: Регги, панк и дэт-метал в 1990-х Бали», Дарем, Северная Каролина: Duke University Press
9. Becker J. (1975) «Kroncong, индонезийская популярная музыка», Asian Music
10. McGraw Hill Catlin A. (1987) «Песни женщин-хмонгов: Девы, сироты, вдовы и барды, в A. Catlin и D. Swift (eds.), «Текстиль как Тексты: Искусство хмонг женщин из Лаоса», Лос-Анджелес: The Woman's Building