

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Музыка Карибского бассейна





Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Музыка Карибского бассейна

Автор лекции: Ирэна Аравина

Первыми багамцами, существование которых подтверждается вещественными доказательствами, были американские индейцы племени лукаян – добросердечный, мирный народ, с которым Христофор Колумб встретился во время его вторжения на их острова 12 октября 1492 года и который был жестоко уничтожен испанцами. Индейцы племени лукаян считались прекрасными земледельцами, искусными гончарами, ткачами хлопковых тканей, опытными ныряльщиками и умелыми мореплавателями, выходящими в море на выдолбленных из ствола дерева каноэ собственной конструкции.

Потребовалось всего несколько часов, чтобы основать испанскую диаспору в Карибском море. Совершив посадку на Багамах, обменявшись некоторыми дарами и поинтересовавшись, где он и его спутники могут найти золото, Христофор Колумб задержал семерых лукаянцев, заставил их сесть на свой корабль в качестве пленников-гидов и отправился дальше в Карибский бассейн. Этот акт насилия, который трагически разлучил лукаянцев с их семьями и землей, явился моделью грядущих событий. Всего через двадцать лет после прибытия Колумба, Багамские острова были фактически разорены. К 1520 году, не найдя золота, испанские работорговцы вывезли все население Багамских островов, насчитывающее, вероятно, около 20000 индейцев племени лукаян. Погруженные на корабли и доставленные в Эспаньолу или на жемчужные земли у Кубагуа, багамским лукаянцам суждено было прожить остаток своей жизни в рабстве и бороться с насилием испанской диаспоры.

Примерно через столетие после рокового прибытия Колумба на Багамские острова Теодор де Брай предположил, как произошло первоначальное столкновение Колумба с Лукаянами. И воображение художнику было необходимо, потому что к тому времени население индейцев на Карибах было почти полностью уничтожено болезнями, войнами и рабством. Его гравюра, выполненная в 1594 году, умело показывает отношения властей, которые здесь изображены, как первая встреча Европы и Карибов. Власть довольно резко вписывается в композицию этой сцены, в которой две трети пространства занимают европейцы, а оставшаяся треть посвящена Лукаянцам. Колумб, воплощающий военно-промышленный и религиозный комплекс Испании пятнадцатого века, встречает лукаянцев в соотношении силы и пространства 2:1.

Несколько аспектов этой гравюры интересуют нас сегодня. С одной стороны, сцена излучает абсолютную уверенность де Брая в европейской власти. В дополнение к очевидному технологическому преимуществу европейцев над лукаянцами, кончик копья Колумба сливается с передней мачтой ближайшего корабля, образуя крест, на самой вершине которого развевается испанский флаг. Теология здесь воинственно отождествляется с военной и политической мощью, одновременно усиливая и узаконивая действия Колумба. Прямая линия, проведенная слева направо через каждый из кораблей и к краю гравюры, эффективно отделяет бегущих лукаянцев от более послушных членов их сообщества.

Похоже, что сопротивление может привести к изоляции не только от европейцев (и это только временно), но и от их семей и друзей.

Из общего числа изображенных здесь лукаянцев, треть пытается сбежать. Понятно, что не все идет идеально по плану.

И в этом отношении образное видение де Брая в момент первой встречи содержит в своей основе вероятность насилия, которое Колумб осуществил, когда он заставил нескольких лукаянцев следовать за ним. В его основе лежит этико-религиозное и социокультурное обоснование широкого применения европейской власти во всем регионе и контроля над американскими и африканскими структурами. Однако художник признавал их человечность. Периферия, находящаяся за пределами досягаемости колониальной власти; это пространства, которые составляют один из ландшафтов, в которых многие люди и сообщества сталкивались с насилием диаспоры и работали, чтобы создать новую жизнь на всей территории Карибского бассейна. В этом контексте автор данной работы Тимоти Ромен рассматривает некоторые пути, по которым музыка прошла через эту периферийную географию, уделяя особое внимание музыкальному фону священнодействия испанской диаспоры.

В течение столетий после этой первой встречи индейцы, африканцы, южные и восточные азиаты вместе с меньшим числом людей из Ливана и Европы обнаружили, что строят (новый) дом в Карибском бассейне и борются – каждый по-своему и перед лицом совершенно разных проблем, – чтобы смириться с диаспорическими условиями.

Первая партия африканских рабов прибыла на Эспаньолу через десять лет после первого визита Колумба в Карибское море (1502 г.) и таким образом инициировала рабство в регионе до 1886 г., когда последние кубинские рабы были освобождены. Рабство в Северной и Южной Америке продолжалось до 1888 года, когда вступил в силу бразильский Золотой закон. В течение этого почти четырехсотлетнего периода от



Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Музыка Карибского бассейна

Автор лекции: Ирэна Аравина

четырёх до пяти миллионов африканцев оказывались в рабстве в окрестностях Карибского бассейна. В некоторых случаях рабам удавалось успешно сбежать, и их общины стали постоянным явлением в колониальном ландшафте, начиная с семнадцатого века. Кроме того, в девятнадцатом веке, около 420 000 восточных индейцев были перевезены в регион в качестве наемных работников, что привело к новому всплеску эксплуатации в Карибском бассейне. Другой важный приток людей в регион в этот период включал около 140 000 китайских эмигрантов, которые переехали на Кубу (120 000) и в Британскую Вест-Индию (18 000).

Все эти перемещения в Карибское море были осуществлены в вакууме, созданном в результате фактического исчезновения населения индейцев и на фоне сопутствующих внутрорегиональных миграций. Например, гаитяне направились на Кубу, чтобы избежать революции в 1790-е годы, а западные индейцы работали над строительством железных дорог Коста-Рики и Панама во второй половине XIX века. Более того, многие переехали по собственному желанию на постоянное место проживания. К этим миграциям и перемещениям добавился стратегический межколониальный перевоз рабов, практика, которая была особенно распространена в конце XVIII и начале XIX века.

Одним из определяющих условий Карибского бассейна является факт существования диаспоры. Стюарт Холл формулирует эту архетипическую идею следующим образом: «Все на Карибах происходят из других стран. То есть их истинная культура, места, из которых они действительно происходят, традиции, которые действительно их сформировали, находятся где-то еще. Карибское море является первой, оригинальной и самой чистой диаспорой».

Мировая музыка также была глубоко сформирована, и сама сформировала опыт диаспорических, карибских сообществ. После прибытия в регион смешение музыкальных наследий на всей территории Карибского бассейна, – постепенное и насыщенное взаимодействие между многочисленными «музыкальными произведениями мира», которые нашли там свое выражение, – дало миру множество примеров креольского музыкального стиля. Не только благодаря использованию звуков, которые были доступны на региональном уровне, но также благодаря активному взаимодействию со звуками, которые продолжали путешествовать взад и вперед – то, что Пол Гилрой назвал «Черной Атлантикой».

Например, два западноафриканских жанра хайлайф и джуджу возникли под глубоким влиянием музыкальных стилей, исходящих из Карибского бассейна. А на афроколумбийский стиль музыки Чампета, со своей стороны, повлияли звуки и ритмические идеи, которые музыканты собрали из западноафриканского торгового флота в средние годы двадцатого века. Эти мировые музыкальные произведения зависят от путешествий и глобальных моделей потребления их текущих форм, и большая часть их силы заключается в диаспорических связях, которые они выражают через своё звучание.

Растущие сообщества Карибского бассейна в крупных столичных центрах, таких как Лондон, Торонто, Париж и Нью-Йорк, создают новую жизнь, как вторые диаспоры. По словам Орландо Паттерсона, «бывшие колонии теперь становятся метрополией; имперский мегаполис становится границей бесконечных ресурсов». Карибские музыканты продолжают создавать яркие примеры музыкальных произведений, которые являются частью глобальных перемен. Мы говорим о таких жанрах, как меренге, сока, танцевальный сон, цук, реггетон и сальса. Эта музыка доказывает, что Карибский бассейн стал основным источником всемирно популярной музыки.

Все эти жанры выросли из среды, которая питалась из источников диаспорической жизни, и все эти жанры все больше полагаются на динамику, созданную в процессе перемещения между национальным и диаспорическим пространством. Хуан Флорес, размышляя об этой динамике, отмечает, что карибские общества, культуры и музыка не могут быть поняты сегодня с точки зрения одной только диаспоры. Скорее, именно связь между полюсами национальной и региональной истории и обеспечивает ключ к современному анализу выразительных возможностей Карибского бассейна.

Например, в 1992 году, спустя пятьсот лет после того, как Колумб совершил первый акт насилия против жителей региона, группа «Багамиан» выпустили альбом, включающий в себя поп-песню Island Boy (Островитянин). С точки зрения звука ее можно назвать особенно багамской, так как она включает в себя характерные ритмы барабанов из козьей кожи и колокольчиков, а также свистки, столь распространенные во время парадов джанканоо.

Песня призывает проживающих за границей багамцев вернуться на родину, рассказывая и музыкой, и текстом о ностальгии по дому, о жизни в совершенно разных социокультурных и политических условиях, о стенаниях пленников лукаянцев, когда они уходили от своих близких в 1492 году. Эти тексты могут быть поняты лишь истинными багамцами, оторванными от дома. Вот краткая цитата из текста:



Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Музыка Карибского бассейна

Автор лекции: Ирэна Аравина

Вернись домой,
К земле пальмовых пляжей.
Где всегда было твое сердце,
С самого первого дня.

Итак, Тимоти Ромен предлагает нам рассмотреть пеструю музыкальную историю региона в трех плоскостях: первая связана с влиянием миссионеров на становление местной музыки, вторая – с миграционными процессами и смешением культур. Наконец, третья это связь между Карибским бассейном и современными диаспорами коренных жителей.

Священные звуки

Важность духовной музыки и ритуалов в процессе примирения с диаспорической жизнью на Карибах трудно переоценить. Это имеет значение не в последнюю очередь потому, что религия предоставляла и продолжает обеспечивать источник обоснования в среде, которая в начале колонизации, как правило, была лишена духовных ориентиров. Религия служила основным критерием для того, чтобы изменить культурное и социальное наследие, которое можно спасти в новых карибских контекстах.

Как напоминает нам гравюра де Брая, этот процесс происходил перед лицом религиозного контекста, который был неотъемлемой частью колониальной системы и который нельзя было полностью игнорировать. Хотя католицизм и (позднее) протестантизм представляли для многих рабов в основном еще один регистр колониального контроля, они, тем не менее, признавали в христианстве определенные элементы, которые можно адаптировать к их собственной космологии. Таким образом, религиозный синкретизм – или религиозный симбиоз, как его называли совсем недавно – стал одним из главных результатов взаимодействия между христианством и верованиями и обычаями карибских рабов. Мишель де Серто предложил превосходное резюме этого процесса, когда он указал, что [колонизированные люди] часто делали из ритуалов, представлений и законов, навязываемых им, нечто совершенно отличное от того, что имели в виду их завоеватели; они подрывали их, не отвергая или изменяя их, а используя их в отношении целей и ссылок, чуждых системе, которую у них не было выбора, кроме как принять. Они были другими внутри колонизации, которая только внешне ассимилировала их.

Африканцы, не имея возможности вернуться, по всему Карибскому морю начали искать возможности адаптироваться и развить новые культы на основе коренных. Сантерия, вуду, шанго и эспиритизм – это лишь некоторые из наиболее очевидных примеров этих волн активного, живого эксперимента с религиозными убеждениями. Баптизм и растафарианство предоставили еще один диапазон ответов на духовные проблемы диаспоры. Учитель Хейзел Энн Гиббс-Депа, говоря об истории духовной баптистской веры и практики в частности, отметил, что «Духовная баптистская вера может быть справедливо описана как попытка афроамериканцев установить критерии свободы, вылепить из религиозных элементов что-то более подходящее для своих нужд, более приближенное к реальности». Такая необходимость показывает центральную роль общины в осуществлении религиозной практики на всей территории Карибского бассейна.

Коммуникация, происходящая в религиозных общинах на основе религиозной практики, из объяснения учителя Гиббса-ДеПеза, дает возможность исследовать музыкальное воссоздание социальных связей в диаспорическом контексте. При высадке в Карибском море идея родства и принадлежности к широкой сети межличностных отношений стала более необходимой в религиозной практике, объединяя кланы, генетику, семьи. Аспекты религиозной практики, которые давали общинам средства для достижения исцеления (как духовного, так и физического), также нашли большой резонанс в Карибском бассейне. Кроме того, религиозная жизнь Карибского бассейна также показывает множество примеров взаимоотношений власти на протяжении всей истории региона, и это также важно, поскольку более радикальные религиозные культы – баптизм, растафари и вуду – часто бросали вызов католической церкви и государственной власти как в политике, так и в музыке.

Барабаны на всю жизнь

Разнообразные африканские верования, собранные в Эспаньоле в колониальный период (основанные, главным образом, на фоне традиций йоруба и конго), послужили духовной основой для религии вуду, который ко времени гаитянской революции в конце 18-го века, уже был установлен в сельских районах Гаити. Из многочисленных региональных обрядов наиболее влиятельными считались два – обряды Рады



Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Музыка Карибского бассейна

Автор лекции: Ирэна Аравина

и конго-Пэтво. Символический язык вуду, наряду с игрой на барабанах, ритуальными пением и танцами, проник в экспрессивные искусства Гаити. Жерд Флерант в 2006 году заметил, что музыка Вуду составляет основу музыкальной жизни Гаити, светской или сакральной. Народная и популярная музыка последних двух веков возникла в ритме Конго-Петво. За последние пятьдесят лет одна из главных танцевальных групп Гаити, Jazz de Jeunes, основанная в 1943 году, широко и успешно использовала в своих композициях ритмы Рада и Конго-Петво.

Практика ритуала «рара» по всему Гаити и его диаспоре, возможно, лучше, чем любая из этих других музыкальных произведений, иллюстрирует степень интеграции культа Вуду в повседневную жизнь гаитян низшего класса. По словам Элизабет Макалистер, «Рара – это игра, религия и политика, а также воспоминание о кровавых страницах истории. Но в его обнаженной философии рара, как ритуал, возвел принятие смерти в культ продолжающейся жизни». Более того, группы рара являются связующими в том смысле, что при практике они выполняют множество задач в нескольких слоях жизни на Гаити. «Это музыкальные коллективы, карнавные толпы, религиозные ритуалы, армии на маневрах, массовые политические демонстрации и демонстрация национального патриотизма».

Сочетая ритуалы и символы афро-гаитянской религии с христианским годовым кругом праздников (сезон рара совпадает с Великим постом), корни рары уходят глубоко, как с точки зрения ее духовного наследия, так и с точки зрения его семейных и общинных измерений. Группы рара, как правило, состоят из членов расширенной семьи и местного сообщества, а музыка, исполняемая группами, исполняется на барабанах из обряда Конго-Пэтво, бамбуковых труб (так называемых ваксин) и других ударных инструментов, каждый из которых сопровождает песни с текстами, которые, в свою очередь, имеют политический, ритуальный и зачастую непристойный подтекст. Музыка происходит из различных источников, в том числе из карнавальных ритмов, музыкальных приветствий и ритуальных песен, взятых из обрядов Конго-Петво и Бизанго, и хорошо иллюстрирует, как сакральное становится частью популярной культуры на Гаити.

Рара также нашла выражение в сообществах гаитянской диаспоры, где она служит как средством обозначения идентичности, так и формой памяти. Обряды Рара и в наши дни проводятся повсюду, так как распространились вместе с путешествующими гаитянами. Неважно, где находится его основной «дом» – путешественник, находящийся проездом в нью-Йорке, сможет найти адептов этого культа, чтобы выполнить необходимые для него ритуалы. Как отмечает Макалистер, «песня, созданная в Леогане, может быть спета в Бруклине через неделю, создавая не ограниченный популярный гаитянский дискурс, который позволил традиционным знаниям укорениться вначале в крестьянской культуре, и позже распространиться на международном уровне на протяжении многих гаитянских социальных диаспор». Ритуалы Вуду и различные исполнительские традиции, которые опираются на его богатый символический и музыкальный язык для вдохновения, – это игра на барабанах, олицетворяющая саму жизнь. Жизнь, выходящую за рамки контроля власти – такая концепция была и остается незаменимой в условиях рабства, экономического отчуждения и новых форм диаспоры.

Звучание барабана в память о Мухарраме

В XIX веке, Тринидад видел в потоке южно-азиатских наемных работников свой экономический рост и будущее процветание. Это движение рабочей массы из Азии значительно трансформировали его социальный и религиозный ландшафт. Южные азиаты как мусульманской, так и индуистской конфессий оказались работающими в относительно изолированных районах Тринидада (например, в регионе Карони) и начали вместе строить новую жизнь. Среди мусульман, прибывших на Тринидад, были представлены и шииты, и сунниты, и их ритуальные и музыкальные традиции также тесно связаны с религиозными. Эти традиции в корне отличались от тех, которые прослеживаются на маршрутах европейских и африканских религиозных путешествий. В качестве примера можно привести традиционную игру на барабанах тасса, которая сопровождает фестиваль Хосей в Тринидаде.

Хосей – это мусульманский праздник шиитов, посвященный мученической смерти Мухаррама (внука Пророка Мухаммеда). Ансамбли, играющие на этом празднике, включают в себя два основных типа барабанов – ведущие и сопровождающие, а также ручные тарелки. Но количество исполнителей может сильно различаться. Фестиваль Хосей в Тринидад имеет огромный потенциал межэтнического и межрелигиозного участия, благодаря своей экспрессивности, создаваемой ансамблями тасса-барабанов. Это возможность как для афро, так и для индо-тринидадцев участвовать в ярких музыкальных торжествах.



Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Музыка Карибского бассейна

Автор лекции: Ирэна Аравина

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Болман РВ (2002) World Music: Очень краткое введение, Оксфордский университет
2. Certeau М. (1984) Практика повседневной жизни, пер. С. Рендалл, Беркли: Университет Калифорнии Пресс
3. Клиффорд Дж. (1997) Маршруты: Путешествие и перевод в конце двадцатого века, Кембридж, Массачусетс: Издательство Гарвардского университета
4. Коннифф М.Л., и Т. Дж. Дэвис (2002, оригинал, опубл. 1994) Африканцы в Северной и Южной Америке: История Черной Диаспоры, Колдуэлл, Нью-Джерси: Блэкберн Пресс
5. Коули Дж. (1996) Карнавал, Канбулай и Калипсо: Традиции в создании, издательство Кембриджского университета
6. Кратон М. и Дж. Сондерс (1992) Острова в потоке: История багамского народа, вып. 1: От аборигенов до конца рабства, Афины: Издательство Университета Джорджии
7. Кунин Э. (2000) 'La champeta: Musique noire, metissage et espace urbain a Cartagena (Colombie)', в Musiques et societes en Amerique Latine, Rennes: Presses Universitaires de Rennes,
8. Davis S. (1976) «Питер Тош, рецензия на альбом», журнал Rolling Stone, 26 августа
9. Desmangles L. (1992) Лица богов: Вуду и католицизм на Гаити, Чапел-Хилл: Университет Северной Каролины Пресс
10. Эдмондсон Б. (1999) Карибские романы: Политика регионального представительства, Шарлоттсвилль: Университет Вирджинии Пресс