

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Берлинский архив фонограмм
(продолжение)





На самых ранних этапах науки о музыке теоретики занимались определением размера интервалов, и это также является одной из наиболее важных задач сравнительного музыковедения. Современные методы акустического измерения позволяют очень точно определять высоту звука не только для инструментов с постоянной высотой звука, но и для музыки, записанной с помощью фонографа. Хорнбостель признал, что измерение на музыкальных инструментах таит в себе источники ошибок всех видов и поэтому никогда не должно использоваться само по себе для определения музыкальной системы. Для ранних теоретиков флейты и трубы в значительной степени оказались бесполезными для акустических исследований, поскольку примитивные производители инструментов, как правило, руководствовались не музыкальными принципами - отверстия для пальцев для духовых инструментов были расположены на равном расстоянии друг от друга, в симметричных группах. Более того, неправильная шкала таких духовых инструментов корректировалась при воспроизведении самой музыки. Самыми надежными инструментами были настроенные ударные инструменты – ксилофоны, колокольчики, оркестры идиофонов Юго-Восточной Азии – хотя теоретики признавали, что даже эти инструменты следует измерять с некоторой осторожностью.

Несмотря на такие трудности, Хорнбостель собирал музыкальные инструменты и измерял их по мере возможности. Даже если он не публиковал свои измерения широко, теперь мы знаем, что у него, должно быть, были планы сделать это. Его коллекция измерительных приборов была передана Джорджу Херцугу, одному из его близких учеников, который позже отвез их в Университет Индианы, где он преподавал в течение нескольких лет и основал архив традиционной музыки Университета Индианы.

Возникает вопрос – в какой степени Хорнбостель использовал инструменты в первые десятилетия сравнительного музыковедения? Ученым было известно о тестах, проведенных на музыкальных инструментах, которых насчитывалось приблизительно 200. Но в научной среде также ходили слухи о том, что существует «Черный ящик Хорнбостеля» с его оригинальными примечаниями. Это своего рода недостающее звено в ранней истории этномузыкологии.

Далее Ларс Коч рассказывает, как ему удалось найти этот мифический черный ящик. Это случилось в 2005 году во время его визита в Архив традиционной музыки Университета Индианы. Ларс обнаружил множество папок, содержащих материалы, которые, по его словам, проливают новый свет на историю мировой музыки. Прежде чем говорить о содержимом «черного ящика Хорнбостеля», Ларс Коч предлагает нам взглянуть на некоторые методы, которые исследователь применял с первых лет существования Берлинского архива фонограмм.

В 1913 году он подготовил рукопись с названием «Чувство тона и музыки», в которой подробно описал изучение психологических явлений тона в виде тщательно разработанных вопросников. Статья так и не была опубликована и сохранилась только в рукописи. Она показывает насколько важными были психологические эксперименты в музыке в то время.

Неопубликованная рукопись содержит 138 сформулированных вопросов. Они были предназначены для психологических исследований того, что в то время называлось первобытными людьми. В 1906 году Карл Штумпф и его коллеги из психологического института Берлинского университета уже предоставили подробные рекомендации немецкому антропологу Ричарду Турнвальду, прежде чем он отправился в свою экспедицию в Меланезию. Поскольку такие руководящие принципы оказались очень полезными в его работе на местах, он рекомендовал использовать это руководство для этнопсихологических исследований. Подготовка таких принципов привела к беспрецедентным усилиям по сбору междисциплинарных данных из незападных культур. Исследователи-любители стали профессионалами, когда получили оборудование и стандартизированное руководство по исследованиям.

Миссионерам, колониальным управляющим и ученым разных дисциплин было предложено собрать этнологические и этнопсихологические данные. Сбор материалов, их документация и данные, подготовленные в соответствии с руководством Хорнбостеля, были собраны в университетах, музеях и специализированных исследовательских институтах.

Соответственно, был разработан метод, который бы сравнивал все этнологические, психологические и экспериментальные измерения культур. Для достижения этой цели необходимо собрать огромное количество исследовательских материалов. В 1912 году коллегия Института прикладной психологии и психологических исследований в Потсдаме, основанная Отто Липманном, опубликовала «Руководство по психологическим исследованиям первобытных людей», в котором, помимо прочего, были главы, изучающие чувство цвета, оптическое восприятие и чувство времени. Единственная часть была посвящена восприятию звука и музыки. Именно здесь была приведена рукопись Хорнбостеля 1913 года. Она состоит из десяти глав и приложения. Главы четко разделены на несколько областей исследований, которые удобно



отражают конкретные ситуации в области экспедиционных исследований.

Хорнбостель начинает с основ, но усложняет и углубляет исследования практически с каждой главой. Читая его указания, можно ясно увидеть, что он уже имеет богатый опыт в экспедиционных исследованиях, которые, очевидно, оказали на него глубокое влияние. Также удивительно, насколько точным и обширным является его руководство. Мы можем только вообразить, каково это - проводить научные экспедиции, параллельно работая над руководством из более чем 40 страниц из 138 позиций, с подробными вопросами, одновременно общаясь с людьми изучаемой культуры, что составляло только часть тональной психологии. Другие вопросники, касающиеся цветового восприятия, оптического восприятия и ощущения времени, все еще требовали внимания исследователя. Если по каким-то причинам было невозможно проводить такие строгие исследования, надо заметить, что график работ составлялся таким образом, чтобы организовать систематичность выездов.

Чтобы дать представление об идеях Хорнбостеля в экспедициях по музыкальной психологии, мы дадим краткий обзор его исследований.

Во время записей речи он предлагает делать заметки по лингвистическим вопросам, таким как поведение во время звукозаписи, мнение испытуемых об экспериментах и длинный список терминов по звуку, инструментам, созданию музыки, эстетике. И, конечно, речь и языковые вопросы, связанные с текстами песен.

Далее идут вопросы, которые касаются звукопроизводящих инструментов; Затем – вопросы о названиях и терминах, настройке, изготовлении инструментов и об исполнении, а также о том, как человек учится играть на данном инструменте.

Следующие пункты плана исследований относятся к вокальной музыке почти таким же образом, но еще более подробно. Вопросы о ритмическом сопровождении, качестве звука, эстетике, исполнении, содержании текстов, мелодиях, их авторском праве, импровизации и тому подобном.

Получив представление о восприятии звука и шума в исследуемой культуре, Хорнбостель предлагает эксперименты без аппаратуры, чтобы доказать это. Он начинает с утверждения, что каждый эксперимент должен проводиться в форме игр и конкурсов.

Возьмем один пример, предложенный Хорнбостелем: исследователь щелкает пальцами или держит карманные часы, в то время как у испытуемого завязаны глаза, и он должен описать направление, из которого исходит звук.

Далее ученый предлагает приступить к экспериментам с местными музыкальными инструментами. Например, Хорнбостель рекомендует дать субъекту местный инструмент и попросить его сделать копию. Исследователь должен принести оба инструмента домой, чтобы измерить их различия; если это невозможно, он должен хотя бы записать оба инструмента. Он также рекомендует играть на местных инструментах с использованием различных техник – бить в барабан по центру или по ободу, а затем оценивать у коренных народов качество звука. Хорнбостель, кроме того, просит исследователя играть интервалы на разных инструментах, спрашивая испытуемых, одинаковы ли обе ноты, отличаются ли они.

Далее Хорнбостель дает рекомендации по использованию фонографа. Не только для записи, но и для изучения реакции испытуемого на музыку из других регионов. Ученого интересует какие суждения возникают у испытуемого после прослушивания: красиво, некрасиво, хорошо, лучше, хуже? Кажутся ли мелодии знакомыми или странными?

Целью Хорнбостеля было привести его путешествующих исследователей-любителей к объективным экспериментам, чтобы получить достоверные данные о музыкальном таланте, уровнях слухового восприятия и чувстве тона. Он очень точен в определениях и вопросах, показывая, что он не доверяет рассеянному исследователю и просит, чтобы все эксперименты проводились дважды. Он использует различные виды записей, с вокальной и инструментальной музыкой, где проявляются азы звукорежиссуры. Некоторые из них включают в себя документы из его собственных экспедиций, о которых мы знаем относительно мало, и, таким образом, проливают свет на применение экспериментов к этнографическим практикам раннего сравнительного музыковедения.

Работа Хорнбостеля «Чувство тона и музыки», написанная в 1913 году вносит значительный вклад в раннюю историю фольклористики благодаря тому, что в ней автор раскрывает связи, которые теоретики берлинской школы надеялись установить между собранием мировой музыки, ее анализом и экспериментами, с которыми она сталкивается. Он внес новые данные и методы. Эти связи возникают из записей, к которым относится эссе исследователя; например, в пункте 138, который направляет исследователя к записи, сделанной самим Хорнбостелем в Оклахоме во время его поездки в США в 1906



году. Этот восковой цилиндр называется «Ритмические исследования», но на самом деле это интервью с неким Пауни, которого Хорнбостель назвал «Скаут» (запись доступна в Берлине). Запись проясняет, что Хорнбостель был очень заинтересован в такого рода экспериментальных исследованиях за годы до того, как он написал свое руководство, и это становится еще более ясным в письмах, которые он написал Карлу Штумпфу во время его исследования 1906 года в Соединенных Штатах. В эксперименте он описывает различные ритмы (2/4, 3/4, 4/4), сыгранные на барабане сначала самим Хорнбостелем, а затем индейцем. Это наглядно демонстрирует различия в восприятии ритмических концепций и музыкального мышления. Только часть этих записей была оцинкована, в зависимости от качества записи и содержания; цилиндр 31 – «Ритмические исследования» – был среди тех, что не сохранились как «копии», и сохранились только как оригинал. Тем не менее описание Хорнбостелем процедур, применяемых к скопированным цилиндрам, дает глубокое понимание его экспериментальных методов, поскольку его голос и объявления могут быть легко идентифицированы.

Помимо его североамериканских исследовательских и этнографических работ, мы знаем, что Хорнбостель не очень активно работал в этой области и что труд «Чувство тона и музыки», включая экспериментальный вопросник, никогда не публиковался. Поэтому можно предположить, что он сам не собрал достаточно данных для своей экспериментальной работы, что делает необходимым обращение к другим исследователям. Однако, если присмотреться к его экспедициям в Соединенных Штатах, становится очевидным, что он был очень заинтересован в музыкальной психологии со сравнительной точки зрения, что привело его к разработке плана исследований для его собственной работы и его коллег-сравнительных музыковедов в Берлине. В своем первом письме из Соединенных Штатов (12 октября 1906 г.) Хорнбостель пишет из Чикаго о своем плане сделать записи с некоторыми индейцами пауни в Оклахоме и о своем стремлении испытать методы – однако без описания этих методов – на вожде пауни, с которым он ожидал встретиться в течение следующей недели, когда он отправился в Оклахому. У него уже были контакты с психологическим институтом в Чикаго, очевидно, в музее Естесвознания, где он хотел записать акустику барабана.

В своем следующем письме Штумпфу (9 ноября 1906 г.), написанном в Оклахоме, он отмечает, что эксперименты со взрослыми особенно трудны для проведения, ограничивая его экспериментами только с тремя взрослыми, которых он проверял на предмет их чувства цвета и остроты зрения. Он отмечает, что эксперименты с детьми были намного проще. В местной школе он нашел тридцать трех детей Пауни, которых он мог проверить на цветочувствительность и остроту зрения, а также применить дополнительные тесты на время зрительной реакции, оптические иллюзии. и эксперименты с памятью (десять цифр в последовательной презентации).

Лишь несколько дней спустя, 15 ноября 1906 года, он снова написал Карлу Штумпфу, сообщив ему, что он стал свидетелем «настоящей мескальной церемонии», что дало ему возможность целый вечер слушать песни о целителях. Затем его основное внимание было обращено на детей в местной индийской школе, которых проверяли с помощью тестов на память, а затем сравнивали их с тестами, проводимыми в белых и черных школах. Когда он проводил музыкальные эксперименты с детьми племени Пауни, которые больше известны как слуховой диктант, он применял четыре способа звукоанализа:

1. Услышать смену тонов.
2. Определить самые высокие тона.
3. Отметить крупные длительности в мелодии.
4. Восходящие и нисходящие интервалы, в основном октавы, терции, квинты и кварты.

Хорнбостель подчеркивает важность экспериментов с оппонентами, которые были носителями местной музыкальной культуры и не имели, естественно классического музыкального образования. В своей переписке со Штумпфом он отмечает: «Очевидно, что некоторые информаторы поют в основном в верхних или нижних диапазонах, и они не выходят за пределы своего диапазона, даже когда их просят петь в октаве. Поэтому музыканты-неспециалисты поют в первую очередь то, что они привыкли петь, редко повторяя для сравнения что-либо, выходящее за рамки их музыкального опыта».

Он пишет, что снова осознал, насколько важны массовые эксперименты с немusикальными людьми. В этом письме он говорит, что некоторые испытуемые пропевают наивысшую или нижайшую ноту, которую может воспроизвести их голос, как только заканчивается эксперимент, покидая свой собственный комфортный диапазон голоса. Ему кажется, что необразованные люди имеют тенденцию упорствовать на спетой ноте. О его самоотверженности в экспериментах говорит готовность подвергнуться лечению шаманом, лишь бы произвести запись его заклинаний.



Он также утверждает, что эксперименты с музыкальным исполнением, вызванным наркотиками, могут иметь очень важное значение для сравнительного музыковедения.

Из этого этнографического эпизода мы узнаем стремление Хорнбостеля исследовать все, что связано с психологией и вопросами человеческого восприятия. Под сильным влиянием своего учителя Карла Штумпфа он считал, что психологические эксперименты, сформированные естественными науками, имеют решающее значение для формирования метода сравнительного музыковедения.

Берлинский архив фонограмм и меняющиеся парадигмы в истории мировой музыки

Вместе со Штумпфом Хорнбостель активно участвовал в создании субъективностей, необходимых для сравнительной психологии музыки и, в более широком смысле, для этнопсихологии. После своих первых полевых экспериментов в Соединенных Штатах Хорнбостель продолжил эксперименты по музыкальной психологии. Даже во время Первой мировой войны Хорнбостель и Вертхаймер проводили эксперименты в немецкой армии, изучая слуховое восприятие направленного звука с тем, чтобы результаты этих экспериментов могли быть применены в боевых ситуациях.

Музыкальная психология продолжала оказывать влияние на Хорнбостеля, Штумпфа и теоретиков Берлинского архива фонограмм в течение нескольких лет, следовавших сразу после Первой мировой войны. Но она начала исчезать из сравнительного музыковедения в 1920-х годах. Происходил сдвиг парадигмы: от экспериментов, которые Хорнбостель и Штумпф спроектировали как продолжение естественных наук в музыковедении, до эпохи сбора и анализа, которая была в большей степени обязана социальным наукам – антропологии, этнологии и социологии – и сопоставлению мировой музыки в культурах эмигрантов в Европе и в ситуациях столкновения этих культур с западной. Восковые цилиндры, собранные, хранящиеся и проанализированные в Берлине, будут по-прежнему важны, прежде всего, для истории, но научные методы, с помощью которых они применялись, изменятся. Они все чаще становились пластинками мировой музыки в самом буквальном и переносном смысле, отражая различия и перемены и подкрепляясь исторической интерпретацией и историографическими подходами, которые трансформируют сравнительное музыковедение в фольклористику. К середине XX столетия, еще более трансформированного разрушениями Второй мировой войны, экспериментальные основы Берлинского фонограммного архива должны были открыть новые главы в истории мировой музыки.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Бастиан, А. (1869) 'Das naturliche System der Ethnologie', Z eitschrift für Ethnologie, (1888) Allerlei aus Volks- und Menschenkunde, Берлин
2. Г. и А. Саймон (ред.) (2002) Музыкальное Архивирование в Мире: Документы, представленные на конференции, посвященной 100-летию Берлинского фонограмма-архива, Берлин
3. Bohlman PV (2002). Мировая музыка: вступление, издательство Оксфордского университета
4. Эрнст Зигфрид Миттлер и Сон Кёнигliche Хофбухандлунг Кристенсен, Д. (1991) 'Эрих М. фон Хорнбостель, Карл Штумпф и институциональные «Сравнение музыковедения», в Б. Неттле и П. В. Болмане (ред.), «Сравнительная музыковедение и антропология музыки»: Очерки по истории этномузыкологии
5. Конгресс Каира (1934) Recueil des travaux du Congres de Musique Arabe , Каир: Imprimerie nationale, Булак
6. Хорнбостель, Е. М. фон (1905) «Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft», Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft
7. Барт Клоц С. (ред.) (1998) Vom tonenden Wirbel menschlichen Tuns: Эрих М. фон Хорнбостель и Гештальтпсихолог, Archivar und Musikwissenschaftler, Берлин