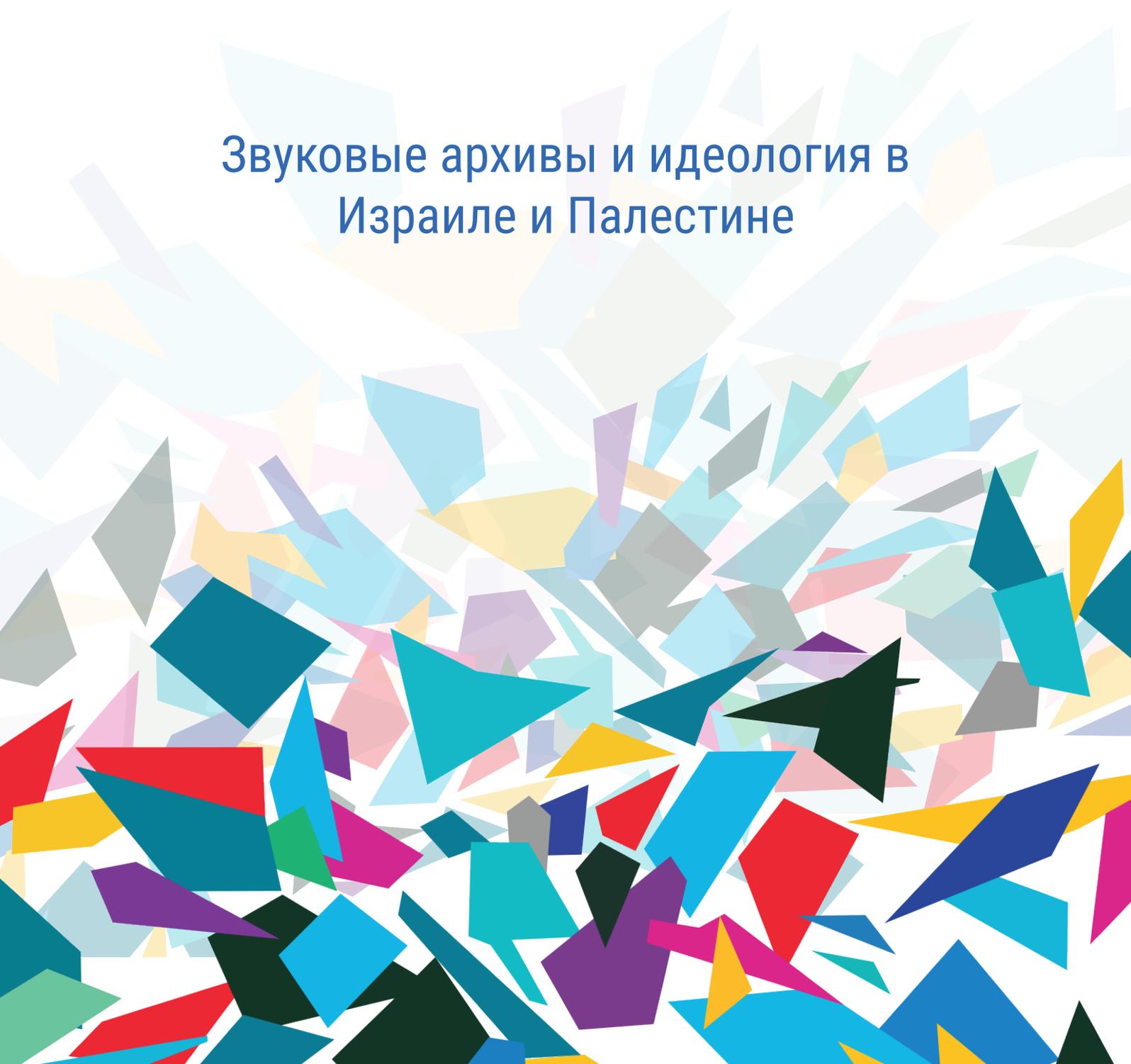


ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Звуковые архивы и идеология в
Израиле и Палестине





В 1994 году в Центре народного искусства в Рамаллахе был запущен исследовательский проект «Традиционная музыка и песня», направленный на создание национального звукового архива для Палестины. В последующие четыре года при поддержке фондов в Швейцарии и Германии в рамках проекта было произведено около 220 часов записей цифровой музыки, фотографий и видеороликов в городах и деревнях на Западном берегу, в Газе и Израиле. Документация хранится в специально построенном аудиовизуальном архиве в Центре народного творчества, который представляет собой общедоступное хранилище подлинного национального фольклора.

В 1997 году в попытке продемонстрировать свою работу международной аудитории Центр выпустил компакт-диск «Традиционная музыка и песни из Палестины». В примечаниях подчеркивается неотложность проекта, который «собирает, документирует и хранит значительную часть палестинского фольклора до того, как он будет потерян в результате естественного ухода из жизни старшего поколения или до того, как он будет искажен, забыт или экспроприирован». В примечаниях подчеркивается арабская идентичность музыки и ее тесная связь с другими популярными видами искусства: «Палестинская популярная музыка основывается исключительно на устной традиции. Большинство песен и мелодий происходят, передаются и исполняются из одного района в другой, в том числе в соседние арабские страны. Эти страны разделяют с Палестиной также общее музыкальное и культурное наследие, поэтому палестинская популярная музыка может быть понята только как часть арабской традиции популярной музыки на Ближнем Востоке. С другой стороны, популярная музыка тесно связана с различными видами народного искусства, особенно поэзией и танцами, с помощью которых она строит гармоничную структуру, и поэтому ее также следует понимать как часть этой структуры».

Более восьмидесяти лет назад, в последние годы Османской империи, молодой еврейский кантор из Латвии Авраам Цви Идельсон сделал первые записи арабской музыки в Палестине на восковых дисках, используя архивный фонограф Венского фонограммархива. В 1906 году, проведя несколько беспокойных лет, блуждая среди еврейских общин Германии, России и Южной Африке, все более разочаровываясь в том, что он считал беспощадной германизацией еврейской жизни и музыки, Идельсон прибыл в Иерусалим, убежденный, что только там, на исторической родине еврейского народа он обнаружит подлинные библейские источники еврейской песни. Информаторы Идельсона в основном принадлежали волнам так называемых мизрахи (восточных евреев), которые иммигрировали в Палестину с Ближнего Востока в конце девятнадцатого и начале двадцатого веков. Движимые бедностью, преследованиями и мессианскими устремлениями, их исход произошел параллельно, но независимо в равной степени, сионистских программ поселений Европы.

Именно среди этих восточно-еврейских общин, на протяжении веков изолированных (так считал Идельсон) не только друг от друга, но и, что особенно важно, от европейских диаспорических влияний, Идельсон оттачивал свое понимание еврейской музыки как по существу восточной и семитской по своему характеру и идентичности, разделяя фундаментальные принципы структуры, эстетики и социальной функции арабской музыки. Идельсон утверждал, что еврейская музыка получила свои отличительные качества благодаря своей уникальной способности отражать коллективный эмоциональный и духовный опыт еврейского народа: «Еврейская музыка, которая оживает на Ближнем Востоке, вообще говоря, представляет собой одно произведение с музыкой Востока. Она берет свое направление развития через семитскую расу, и сохраняет свои семито-восточные характеристики. Еврейская песня достигает своих уникальных качеств через чувства и жизнь еврейского народа. Ее отличительные черты являются результатом духовной жизни и борьбы этих людей».

В период с 1911 по 1913 год Идельсон записал 109 фонограмм для Венского фонограммархива. В 1913 году он записал семьдесят один цилиндр для Берлинского архива фонограмм. Венская коллекция, изданная в полном виде на компакт-диске Австрийской академией наук, включает восемь примеров арабской музыки.

Четыре инструментальные пьесы, представляющие различные макамам (виды мелодий) арабской городской музыки, выполняются на инструменте уд (арабская лютня) еврейских музыкантов сирийского и марокканского происхождения. Только вокальные пьесы исполняются арабами: две религиозные песни и одна светская песня йеменским чиновником, который поселился в Иерихоне после паломничества в Мекку. Также записан и призыв к молитве муэдзина неуставленного происхождения.

Убеждение Идельсона в том, что еврейская песня берет свои уникальные качества из коллективной жизни и духа еврейского народа, имеет свои идеологические корни в европейской фольклорной музыкальной науке конца XIX и начала XX веков. Подкрепленная идеологиями национализма, идея о



том, что популярные песенные традиции воплощают коллективный дух или душу отдельных общин, из которых они исходят, становилась все более острой, поскольку индустриализация, урбанизация и миграция в города, казалось, угрожали продолжающемуся существованию тех самых песенных традиций и образу жизни, который когда-то их поддерживал. Сбор материала был воспринят как спасательные операции, предназначенные для сохранения и возрождения умирающих народных культур. Именно на этом интеллектуальном фоне зародилась концепция «еврейской народной песни», сначала в Центральной Европе (Германия и Австрия), а с 1890-х годов в России, где традиционной еврейской деревенской жизни еще больше угрожали преследования, эмиграция и ассимиляция. Различные мелкомасштабные коллекционные проекты достигли своей кульминации в 1898 году, когда два еврейских историка, Саул Гинзбург и Песах Марек, объявили, что призывают всех желающих внести свой вклад в их сборник еврейских народных песен в России.

Получившаяся в результате работа, опубликованная в 1901 году, цитируется Идельсоном как первая из «наиболее значимых» коллекций восточноевропейской еврейской песни; она содержит 376 текстов песен без музыки на различных региональных диалектах идиша, иврита, русского и немецкого языков (иногда комбинированных в одной и той же песне), написанных на иврите с латинской транслитерацией, которой предшествует существенное научное введение. В нем дается ссылка на Иоганна Готфрида Гердера: «В настоящее время нет необходимости вникать в огромную важность народных песен для изучения духовной жизни, нравов и обычаев, истории каждого народа. Мы многим обязаны Гердеру, который своим трудом «Стиммен дер Фолькер» выделил национальную поэзию как важнейший источник понимания народного характера. В том смысле, что она просто отражает идеи, мнения, воспоминания и ожидания того или иного человека, их повседневную жизнь и отношения к окружающей воображаемой народной песне, ведет нас в интимный мир народной жизни и служит ценным материалом для истории, а также этнографии».

Изобретение фонографа в конце девятнадцатого века выдвинуло музыку на передний план в науке о народных песнях, до сих пор почти полностью сосредоточенной на лирике. Преобразованные в звуковые объекты, устные музыкальные традиции, которые раньше были такими же нематериальными и эфемерными, как и исполнения, в которых они создавались, отныне могут собираться, храниться и подвергаться постоянному научному исследованию. Технология записи обеспечила объективный, «научный» метод документирования, заменив прежние методы нотирования живого исполнения, результаты которых в лучшем случае были субъективными, несовершенными и неполными. Как заметил Яап Кунст: «Этно-музыковедение никогда бы не превратилось в самостоятельную науку, если бы не был изобретен граммофон. Только тогда стало возможным объективно записывать музыкальные выражения иностранных рас и народов; больше не было необходимости в заметках, сделанных на месте, причем эти обозначения, как бы хорошо они ни писались, обычно не соответствовали истине во всех отношениях».

С созданием публичных звуковых архивов на рубеже двадцатого века записи, содержащие фрагменты музыкальных произведений, приобрели статус этнографических артефактов; записи, упоминаемые в литературе как «образцы», рассматривались как необработанные данные, эквивалентные самим исполнениям.

Нигде музыка не собиралась так интенсивно, разнообразно и неоднозначно, чем в маленькой полосе земли неопределенных границ в юго-восточном Средиземноморье к западу от реки Иордан, известной, как Эрец Исраэль, Израиль, Палестина и Святая Земля. Сама множественность названий и их различные значения, отражающие представления о национальной, этнической, религиозной и исторической идентичности, в свою очередь отражаются во множественности и разнообразии проектов, которые претендуют на то, чтобы представлять традиционную музыку региона.

Далее мы поговорим о различных способах, которыми коллекционеры этой музыки согласовывали конкретные художественные и научные интересы на повестке дня с конкурирующими идеологиями национализма в четырех крупномасштабных проектах по записи и архивированию музыки. Эти проекты базировались в Иерусалиме и вокруг него. Это и работа Авраама Идельсона о Иерусалиме в конце Османской империи, и «Архив восточной музыки» Роберта Лахмана в Палестине, а также записи, создавшие Национальный звуковой архив Израиля, и уже упоминавшийся проекту Центра популярных искусств в Рамалле на заре XXI века.

«Объединить и обновить оригинальную песню и музыку Израиля, развить и усовершенствовать ее и поднять ее репутацию, чтобы она снова стала одним из самых любимых владений нашего народа... Мы, нижеподписавшиеся ... основали Институт музыки Израиля, центр по сбору еврейской песни и музыки ... и из Сиона выйдет еврейская песня, национальная песня для всех евреев, которые находятся в скорби и



в изгнании, чтобы возродить их душу и возродить любовь Сиона в их сердцах» – так, в апреле 1910 года Авраам Идельсон объявил об открытии своего Института песни Израиля. Его план состоял в том, чтобы собрать в одном месте певцов, представляющих все разнообразные еврейские общины в Иерусалиме. По его мнению, различия между стилем каждой общины, воссоединившиеся в одном большом хоре, сразу же станут очевидными; он предсказывал, что сравнение между ними выявит общий «фундамент». Постепенно, благодаря близости и взаимному влиянию, общий стиль будет преобладать до тех пор, пока «в конечном итоге у народа Израиля не появится новая старая песня – Песня Израиля, которая выходит из Иерусалима».

На самом деле, нет никаких доказательств того, что Институт Идельсона когда-либо существовал. Проект провалился из-за нехватки денег и противостояния религиозным лидерам. Вместо этого Идельсон метафорически реализовал свое видение в форме своего десяти томного тезауруса восточных еврейских мелодий – систематического собрания, – связавшего тысячи мелодических транскрипций, упорядоченных по происхождению. Первые пять томов, в которых документированы устные традиции йеменских, вавилонских, персидских, восточных сефардских и марокканских евреев, были созданы Идельсоном в Иерусалиме. Остальные тома, представляющие немецкую, польскую, литовскую, хасидскую, иудейско-немецкую и европейские сефардские традиции, были собраны из письменных источников после иммиграции Идельсона в Америку в 1922 году. Каждому тому предшествует содержательное введение, включающее историческую и этнографическую информацию и подробные сравнительные исследования, в которых освещаются уникальные и общие элементы различных мелодических традиций.

Ключ к идельсоновскому изображению еврейской музыки как семитско-восточной лежит в его новом понимании концепции фольклора. Открывая обсуждение «основных элементов семитско-восточной музыки» во второй главе своего классического труда «Еврейская музыка в ее историческом развитии», он пишет: «Восточная музыка ... основана на модалной форме: она состоит из нескольких мотивов (то есть коротких музыкальных фигур или групп тонов) в определенном масштабе».

Определение стиля у Идельсона, по сути, представляет собой сжатие его определения арабского термина «макам», которое он дал в 1913 году. Именно это более раннее определение, которое Гарольд Пауэрс в своем собственном исследовании называет основным источником современного музыковедческого понимания формы: «В широком смысле слово «макам» в музыке означает музыкальный тип, который использует свои собственные последовательности тонов и мотивные группы. Понятие макам никоим образом не может быть отождествлено с «церковной формой» или даже с «тональностью». Поскольку эти последние просто обозначают гамму, в которой мелодии могут исполняться по желанию. В макам входят как тип гаммы, так и тип мелодии, и преимущественно последняя».

Понимание Идельсоном музыкальной формы как мелодии, послужило моделью для его сравнительного аналитического исследования еврейских традиций в Тезаурусе. Как это ни парадоксально, именно эта аналитическая модель, основанная на его наблюдениях за мелодическими принципами, лежащими в основе арабской музыки, дала Идельсону возможность продемонстрировать фундаментальное единство, то есть самобытность еврейской песни. Его настойчивость в отношении преобладания «типа мелодии» или «мотива» над прочими критериями позволила ему не учитывать различия между интервалами между западными полутонами и восточными квартами в своих сравнительных анализах и, таким образом, сделать вывод, что «Несмотря на возникающие различия, еврейский народный стиль остается идентичным во всем мире, потому что эти различия достаточно незначительны, чтобы менять характер музыки».

В дополнение к своим модалным атрибутам, Идельсон отмечает, что «восточная музыка сохранила народный характер. Поэтому, в отличие от художественной музыки Европы, которую могут понять только немногие, песню Востока понимают все». Именно его понимание еврейской музыки народной как по существу, так и по своему характеру позволило Идельсону представить в своем Манифесте 1910 года религиозную песню синагоги, которую он считал самой древней и, следовательно, самой чистой формой еврейской песни.

Что касается библейских псалмов, которые являются источником религиозных песен синагоги, то, как он заключил, они «вероятно, предшествуют изгнанию еврейского народа из Палестины... Они являются остатком еврейско-палестинских народных мелодий, представляющих еврейскую ветвь семитско-восточной песни». Неизведанная, вечная и принципиально неизменная, точно повторяющая себя в устной традиции со времен библейских времен, еврейская музыка была для Идельсона не только источником национальной культурной истории и этнографии, но и метафорой для самого еврейского народа. По его собственным словам, это было «тональное выражение еврейской жизни и развития в течение более двух



тысяч лет».

Труды Идельсона служили как модель и идеал для последующих поколений ученых еврейской музыки и как основной источник подлинных еврейских мелодий для композиторов израильской художественной музыки. Опрашивая композиторов в Израиле в 1980-х годах, Филип Болман обнаружил, что каждый из них, стремясь сочинить «израильскую» музыку, обратился к «Тезаурусу восточно-еврейских мелодий» Идельсона в качестве основного источника.

Идельсон и фонографическая революция

В то время, когда ученые чаще всего позволяли другим собирать для них фольклорный материал и интерпретировать впоследствии данные посторонним, незаинтересованным лицам, обширное непосредственное участие Идельсона в записи мелодий и их окружении было беспрецедентным. Он предвосхитил современные методы фольклористики. Во введении к первому тому Тезауруса он дает представление о своем методе работы: «Настоящая работа ... является результатом многолетних исследований постоянной связи с йеменскими евреями, эмигрировавших в Палестину, число которых уже составляет несколько тысяч. В течение многих лет я посещал их публичные молитвы и частные праздники, записывал раввинов йеменских синагог. Эти мелодии я неоднократно сравнивал с мелодиями новопереселенцев из разных провинций Йемена».

Тем не менее, фактор, который больше всего способствовал точности и аутентичности в транскрипциях Идельсона, заключался в его технологии записи. 109 восковых дисков, изготовленных для Венского архива фонограмм, сопровождаются обширными полевыми заметками, в которых содержатся важные детали каждой записи; они в свою очередь сопровождаются только сорока тремя музыкальными транскрипциями, из которых более двух третей занимают йеменские традиции.

Транскрипции, основанные на записях, идентифицируются по номерам их архивов в Тезаурусе, где они составляют лишь очень небольшую часть от общего количества транскрипций. Эдвин Серусси в своем эссе, сопровождающем полное издание записей Идельсона пишет: «Когда сохранившиеся записи стали доступны, стало ясно, что они сыграли лишь незначительную роль в расследованиях Идельсона. Поэтому большинство транскрипций в Тезаурусе было сделано путем прослушивания повторных живых выступлений, а не записей».

Сам Идельсон предоставляет доказательства объема и ценности своих записей и описывает их историческое значение в своем введении к йеменским транскрипциям в первом томе «Тезауруса». Вот что он пишет: «Из 227 мелодий и мотивов, включенных в этот сборник, я произвел тридцать фонограммных оттисков. Цель этих действий состояла, во-первых, в том, чтобы предоставить подтверждения моих теорий, чтобы каждый желающий мог проанализировать их, и, во-вторых, чтобы можно было исследовать мелодии в отношении их диапазона, лада и количества вибраций».

Идельсон намеревался своими записями просто дополнить, а не заменить использование живых выступлений в качестве источников. Но эти записи тем не менее, сыграли жизненно важную роль, как реальную, так и символическую: использование фонографа придало изучению устных музыкальных традиций научный авторитет и статус.

Современники Идельсона из Берлина, Карл Штумпф и Эрих Хорнбостель впоследствии стали представлять, через Яапа Кунста, Джона Блэкинга и других, общепринятый отчет о происхождении и раннем развитии современной фольклористики. Израильские музыковеды, такие как Эдит Герсон-Киви и Амнон Шилоах, 70 лет спустя написали, что использование фонографа Идельсоном означало революцию в музыковедческих исследованиях, которая дала мелодическим источникам истинное качество аутентичности. В некотором смысле это послужило основной моделью для молодой и растущей дисциплины фольклористики и этно-музыковедения, предоставляя исследования, основанные на строго контролируемом исходном материале. В самом деле, первая запись еврейских и восточных традиций открыла путь для самых ранних центров этномузыковедения в университетах Израиля.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Firqa al-Funun al-Sha'biyya al-Filastiniyya [Палестинская группа популярных искусств] (1999) Zaghareed [Ululations], Boulder, CO
2. Sounds True Gerson-Kivi E. (1938) «Иерусалимский архив восточной музыки», Musica Hebraica, 40-2 (1958) «Musicology in Israel», Acta Musicologica, (1974) 'Роберт Лахманн: Его достижения и



Книга: История всемирной музыки, часть вторая
Лекция: Звуковые архивы и идеология в Израиле и Палестине
Автор лекции: Ирэна Аравина

- его наследие», Юваль,
3. Гинзбург С. М., Марек П. С. (1901) Еврейские народные песни в России, Санкт-Петербург: Voshkod; перепечатка изд. Дов Ной, Рамат-Ган, издательство Bar Ilan University Press, 1991 г.
 4. Горен А. (ред.) (1982). Инакомыслящий в Сионе: Из Писаний Иуды Л. Магнеса, Кембридж, Массачусетс: Издательство Гарвардского университета
 5. Идельсон Ц. (1913-14) «DieMaqamen der arabischen Musik», Студия международных исследований, (1935) «Моя жизнь», Еврейский музыкальный журнал