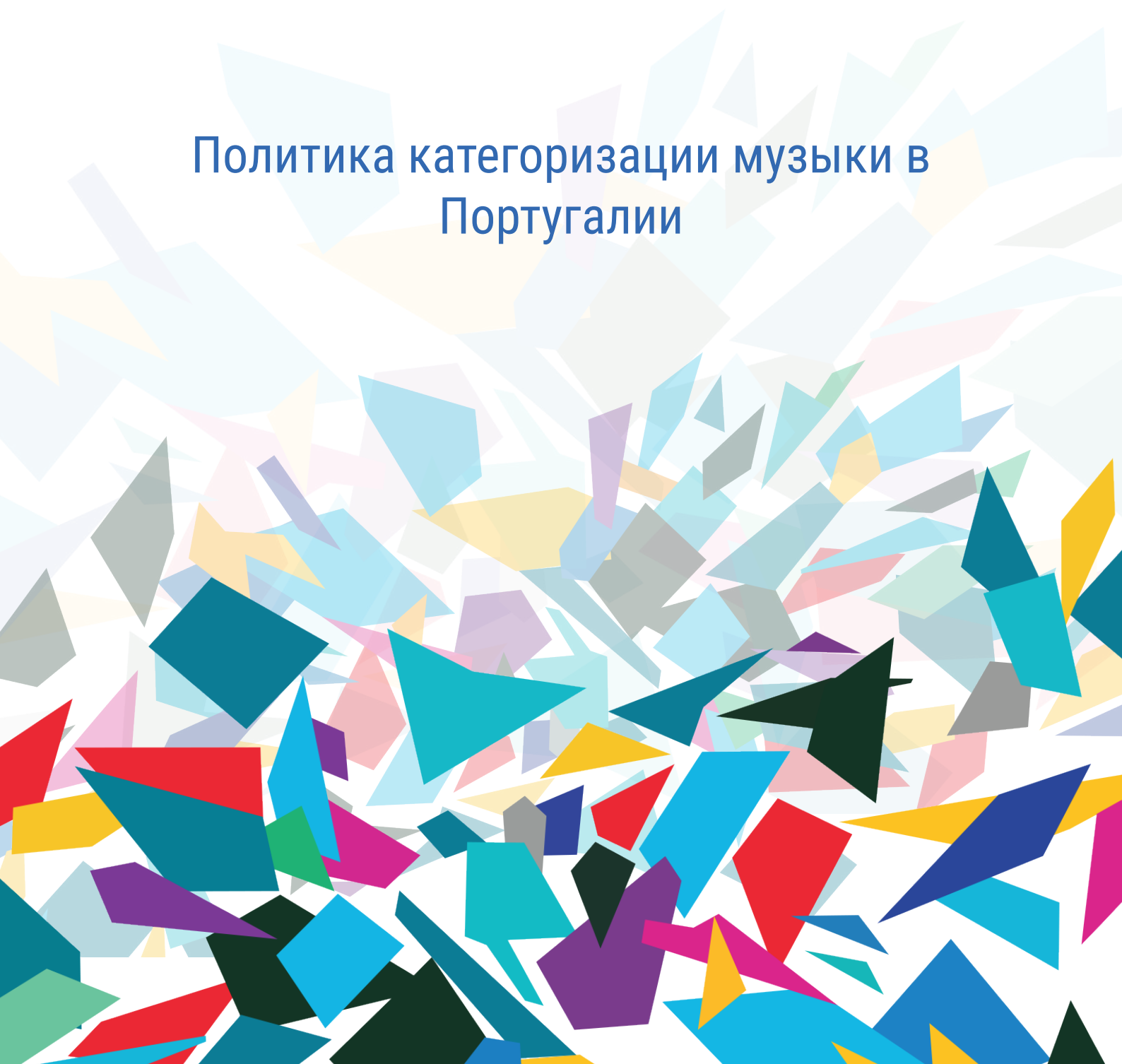




ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Политика категоризации музыки в
Португалии





В начале своей работы Сальва Эль-Шаван Каштелу-Бранко дает свое определение категориям музыки. Это идеологически обоснованные символические конструкции, которым присваиваются значения в процессе интерпретации. С этой точки зрения, музыкальные категории не ограничены внеисторическими доменами, а лишь субъективными интерпретациями, которые находятся в постоянном движении.

В этномузыкологии, антропологии, фольклоре, популярной музыке и смежных дисциплинах категоризация была предметом постоянных дебатов. Определение и критическое обсуждение таких понятий, как «народный» фольклор, традиция, «высокая» культура, искусство, народная и популярная музыка были в основе дисциплинарного разграничения предмета. До недавнего времени, дифференциация музыки на «классическое искусство» или «народную» и «популярную» музыку не была широко использована в научной и публицистической речи. Критика идеологических основ и критериев классификации заключалась в недостаточно четком определении того, что такое народная музыка.

Трехсторонняя парадигма (классическая, народная и популярная музыка) часто используется в качестве аналитического инструмента в любом контексте, но особенно за пределами Европы и Северной Америки, где музыкальные стили и жанры не дифференцированы по различным критериям. Природа нашего суждения мутирует под воздействием технологий и глобализации. Жесткие определения обычно построены на непризнании самобытности и лежат в основе предположения и идеологии, как указал Миддлтон, призывая к повторному рассмотрению вопроса категоризации музыки. Мы могли бы выполнить это несколькими способами. Во-первых, дать новым течениям старые понятия, что сделает их адекватными для анализа процессов, которые характеризуют музыкальные миры двадцать первого века. Во-вторых, мы могли бы предложить новые концепции, которые представляют множество процессов, которые характеризуют современное музыкальное производство. В-третьих, как и Чарльз Сигер, Ричард Миддлтон и другие ученые, мы могли бы представить себе музыку как один домен культурного производства, а также разработать аналитические инструменты, которые могут обеспечить понимание связей между технологией, политическим и социальным институтами и культурное производство на местном, национальном и глобальном уровнях. В-четвертых, мы могли бы попытаться лучше понять политику и дискурсивную динамику категоризации музыки, изучить ее влияние на дисциплинарные образования и этно-музыкальную практику.

Опираясь на свое этнографическое и историческое исследование национализма и культурной политики в современной Португалии, Сальва Эль-Шаван Каштелу-Бранко рассматривает следующие вопросы: Как дискурсивно формулируются музыкальные категории? Как они определяют значения и кем? Как и почему меняются эти значения?

Этнография, музыкальный дискурс и государственное строительство в Португалии

В Португалии определяют три отдельных периода, отмеченных политическими преобразованиями, которые оказали большое влияние на португальское общество и культуру. Первый Период простирается от середины девятнадцатого века до первой четверти двадцатого века. Он видел два основных политических режима: монархию и недолговечное республиканское правительство, которое было создано в 1910 году и закончилось государственным переворотом в 1926 году. Затем последовал период беспорядков, приведших к установлению в 1933 году тоталитарного режима, получившего название Estado Novo (новое государство) во главе с Антонио де Оливейра Салазаром. Он продолжался чуть более сорока лет до окончания революции 25 апреля 1974 года. Третий период демократического правления простирается от 1974 до настоящего времени, второго десятилетия двадцать первого века.

Povo, cultura popular и folclore

В Португалии восприятие, представление, коллекционирование и исследование художественной культуры в сельской местности основывались на таких понятиях, как «povo» (что в переводе означает «народная»), «cultura popular» (буквально популярная, народная культура), и «фольклор». Эти понятия широко используются в пределах и за пределами научного дискурса с девятнадцатого века, они многозначны и в разные периоды истории и контекста могли применяться к разным значениям. Используемые на всех уровнях дискурса (их применяли в высказываниях и политики, и ученые, и журналисты и музыканты) они были связаны с националистической идеологией, политической оппозицией тоталитарному правлению,



местной и региональной политикой и маркетингом музыкальной продукции.

Во второй половине XIX века, в рамках романтических и националистических движений, *cultura popular* стала предметом изучения в рамках тогда еще только появляющихся этнографии, филологии и музыкального фольклора. Это исследование включало песни, поэзию, танцы и артефакты, а также другие выражения материальной и нематериальной культуры. В течение этого периода интеллектуалы и социальная элита, особенно буржуазия, искали «корни нации» в том, что они называли «культурной популярностью» или, реже, фольклор, грубо концептуализируемый как подлинное и уникальное наследие сельского населения, предположительно объединенное общим духом.

Это соединение *cultura popular* и сущности нации было четко сформулировано в определении целей этнографии, которое дал Хосе Лейте де Васконселос, наиболее известный португальский этнограф, чьи монументальные работы охватывали последнюю четверть XIX века до конца 1930-х годов. Вот его определение: «Этнография стремится рассматривать то, что обеспечивает характер и сплоченность народа. «Рово» в этом случае сильно отличается от всего, что является врожденным и примитивным. Народное искусство достигает того уровня, на котором все другие народы его достойно бы оценили».

Преданный либеральным республиканцам, Лите де Васконселос разделял ту же политическую идиому с другими интеллектуалами своей эпохи, такими как писатель Альмейда Гарретт, политик и литературовед Тео фи Ло Брага и этнограф Адольфо Коэльо. Их работы были инструментом, который историк Руи Рамос назвал «гражданский патриотизм». Таким образом, эти мыслители утверждают, что учение о нации должно быть основано на «научных фактах».

В 1910 году, когда был установлен республиканский режим, писатель Афонсо Лопес Виейра начал кампанию за то, что он назвал «второй Португалией», создав «современное искусство», вдохновленное сельскими моделями в области музыки, живописи, архитектуры и литературы. Фактически, одним из краеугольных камней недолговечного демократического режима стало переселение страны на основе «позитивных знаний» о сельских культурах, относящихся к категории «популярная культура».

Связь между популярной культурой и нацией была выражена также через цикл юбилейных экспозиций *Estado Novo*, открывшихся в 1880 году, когда исполнилось 300 лет со дня смерти португальского поэта XVI века Луиса де Камозаса. Во время *Estado Novo* были выставлены стилизованные представления сельского мира, коренных народов и артефакты из бывших португальских колоний, в попытке объединить континентальную национальную идентичность. Первая колониальная экспозиция состоялась в Порте в 1934 году. За этим последовала выставка Народного искусства в Лиссабоне в 1936 году, кульминацией которой стала Экспозиция португальского мира 1940 года, которая возвысила историческое наследие Португалии, христианскую веру, колониальную империю и сельское наследие. В конце двадцатого века признание Лиссабона европейской культурной столицей, выдвинуло на первый план известную традицию народных песен *фаду* как составляющую идентичности столицы. Позже на всемирной выставке *Expo-98* в Португалии были представлены популярные музыкальные произведения из мира лузофонов как центральный элемент в построении современной нации.

Начиная с последних десятилетий девятнадцатого века до 1930-х годов, *cultura popular* идентифицировалась как часть развлечения городских аристократов и буржуазных кругов. На своих вечеринках и общественных мероприятиях они носили костюмы, вдохновленные сельскими моделями, и исполняли песни, аранжированные для фортепиано и голоса, собранные в сельской местности и изданные в нескольких песенниках, в период между 1850-ми и 1900-ми годами. Трехтомник *Sancioneiro de Musicas Populares*, содержащий более 600 гармонизированных аранжировок для голоса и фортепиано, предназначался для выступления музыкантов-любителей в салонах Лиссабона и Оporto. Каждая песня была посвящена женщине из аристократических или буржуазных социальных кругов. Составленное композитором и учителем музыки Сезаром дасом Невесом и журналистом Гуальдино Кампосом, это знаковое издание включало сельские и городские жанры, которые были популярны в Португалии в конце XIX века, а также песни из других частей Европы и мира лузофонов – народных характерных жанров, таких как *фаду* Лиссабона, бразильский *лундум* и *модинья*, расширяя таким образом концепцию «популярной музыки», которая до тех пор служила ориентиром для сельской собственности.

Понятие «*musica popular*» было частью академического и журналистского дискурса с середины девятнадцатого века и приобрело несколько значений. Это относится как к музыке в сельской местности, так и к городской популярной музыке. Более широкое значение, приписываемое музыке, популярной в сборниках песен девятнадцатого века, было недолгим. В течение первой половины двадцатого века, многие коллекционеры использовали термин *musica popular* для обозначения сельской музыки. В 60-х - 70-х годах



XX века, определение *musica popular* обозначало новую эклектичную городскую музыкальную идиому, отчасти вдохновленную сельскими музыкальными стилями. Созданный и исполненный политически активными музыкантами, такими как Хосе Афонсо, Адриано Коррейя де Оливейра и Хосе Марио Бранко, этот репертуар стал центром политического сопротивления против тоталитарного правления.

Понятия *musica popular*, *rovo* и *cultura popular* следует рассматривать в рамках национального устройства, в котором художественная культура играет важную роль. После 1974 года *cultura popular* была использована для укрепления революционных идеалов, с которыми стали ассоциироваться такие понятия, как *rovo* и *musica Popular*, благодаря тому, что они символически включили рабочий класс после революции. *Musica Popular Portuguesa* был также обозначением городских групп возрождения музыки, которые предложили новую модель для представления музыки из сельской местности, отличающуюся от фольклорной модели, представленной тоталитарным режимом. Некоторые из этих групп были интегрированы в глобальную сеть представления мировой музыки.

В 1990-х годах, *musica popular* снова начала издаваться. Термин «фольклор» использовался исключительно для фольклорного представления и связанных с ним социальных практик.

«Политика духа» и категоризация культурных явлений (1933–1974)

Тоталитарный режим, известный как *Estado Novo* (новое государство), был установлен в 1933 году и просуществовал чуть более сорока лет. Культурная политика режима, получившая название *Politica do espirito* («Политика духа»), была разработана Антонио Ферро – журналистом и писателем, который возглавлял Секретариат национальной пропаганды с момента его основания в 1933 году до 1949 года. Это было правительственное учреждение, которое разрабатывало и осуществляло пропагандистскую и культурную политику режима Салазара в Португалии и за рубежом. С 1941 по 1949 год он также руководил португальским государственным радио, которое с момента своего основания в 1934 году было направлено на пропаганду идеологии режима.

«Политика духа» основывалась на идеологических краеугольных камнях режима, а именно национализме, католицизме, авторитарности, сельском хозяйстве и традиционализме. Она главным образом была направлена на создание национальной идентичности. Режим контролировал художественную культуру путем определения эстетических идеалов, моделирования, регулирования и мониторинга культурной деятельности, превращая последнюю в инструмент политической пропаганды – ее называли «политическим образованием людей». Культурный контроль также осуществлялся путем цензуры текстов и выступлений, лицензирования музыкантов и разрешения мест для выступлений и мероприятий.

Классификация культурных явлений послужила основой для разработки и реализации стратегии *Estado Novo* в культуре. Она использовалась правительственными учреждениями и цензурными агентствами как высоко эффективный механизм управления экспрессивным поведением. Концептуальное и программное различие было сделано между определениями *alta cultura* (высокая культура), *cultura popular* (популярная культура) и *espectaculos* (грубо говоря, производительность).

«Высокая Культура» включала в себя искусство и науку и была исключительно интеллигентной областью. «Популярная культура» было широко распространенным понятием, которое обозначало наиболее распространенные способы выразительной культуры в сельских и городских районах в той степени, в которой они не противоречили идеологии режима.

Это было закреплено в понятии *Rovo* (народ), что по определению Национального фонда Культуры Рабочих включает в себя «все рабочие профессии, а не только промышленников... и состоит из стабильных ячеек, гарантированных разнообразными профессиями их руководителей». При отсутствии других критериев наличие образования было важным элементом.

С точки зрения Фонда Культуры, связь между *rovo* и *cultura popular* является прямой, учитывая, что *cultura popular* «исходит и распространяется среди народа-*rovo*». «Культура популяр» была особенно связана с якобы традиционной и консервативной выразительной культурой в сельской местности, считающейся основополагающим элементом национальной идентичности, которая должна быть защищена от угроз влияния современности.

До Второй мировой войны режим Салазара имел неоднозначную или даже враждебную позицию по отношению к фадо, которая изначально была исключена из генерального плана развития культуры. После 1945 года, после признания потенциала фадо в качестве пропаганды, правительство изменило свою позицию, и фадо было включено в сферу музыки, популярной и присвоенной как национальная



песня *cangaço* (национальная песня), для продвижения популистского имиджа режима. В послевоенной Португалии основное внимание и ресурсы правительства были направлены на моделирование, регулирование, продвижение, мониторинг и инструментализацию представлений о культуре, популярных для политической и идеологической обработки.

Понятие *espectáculo* (производительность) включало в себя довольно широкий спектр областей, в которых производительность была центральной - в том числе театр, танец, кино, футбол, и даже коррида.

Folclore

Начиная с последней четверти XIX века, понятие «фольклор» иногда использовалось взаимозаменяемо с популярной культурой, обозначая передаваемые в устной форме родословные, связанные с сельскими районами, аутентичностью и архаизмом.

С 1930-х годов это понятие стало ассоциироваться с моделью фольклоризации, которая была представлена *Estado Novo*. Центральный компонент в государственном проекте Салазара, фольклорное представительство использовался как средство идеологической обработки и как код для интерпретации нации, предназначенной как для внутреннего, так и для внешнего потребления. Формально структурированные группы, обозначенные как *Ранчос фольклорикос*, были сформированы для представления фрагментов музыки, танцев и костюмов сельской приходской фрегезии, муниципалитета или провинции. В рамках этого процесса были созданы канонические жанры, стили и репертории, связанные со специфичными регионами. Например, танцевальный жанр *vira* стал почти исключительно ассоциироваться с северо-западным регионом Минью, несмотря на его распространение во многих других областях континентальной Португалии под теми же или другими отличительными обозначениями.

Аналогичным образом правительственные учреждения и их местные представители канонизировали стиль пения в южной части Алентежу на юге Португалии, игнорирующий участие женщин в полифоническом пении, а также множество других жанров и стилей, которые процветают в этом регионе.

Антрополог Антонио Медейрос показал, что процесс продвижения *Folclore* как способ для представления режима начался в 1931 на Международной колониальной выставке в Париже, в которой участвовала Португалия. В экспозиции были представлены первые модернизированные и стилизованные представления фрагментов из культур сельской Португалии и отдельных африканских колоний. Они были представлены музыкой, танцами, костюмами, ремесленничеством коренных народов, привезенных из африканских колоний Португалии по этому случаю. Тот же формат был использован шесть лет спустя в масштабной «Экспозиции португальского мира», которая ознаменовала столетие основания нации в 1140 году и восстановление португальского суверенитета после шестидесяти лет испанского владычества в 1640 году.

Короче говоря, в рамках первой португальской колониальной Экспозиции, Секретариат национальной пропаганды разработал руководящие принципы, проникнутые идеологией режима, сочетающие в себе современные и традиционные элементы. В этих рамках начали формироваться основные составляющие модели изготовления фольклора, и был внедрен идеал деревенского наследия как одной из основ нации.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Каштелу-Бранку «Политика культурная», в SE-S. (ред.), *Enciclopedia da Musica em Portugal без Seculo XX*, Лиссабон
2. Netti B. (1978) 'Персидская классическая музыка в Тегеране', Восемь городских музыкальных культур: Традиции и Изменения, Урбана
3. С. и G. de Campos (1893-8) *Cancioneiro de musicas populares*, 3 тома, Порту
4. Pestana M. do R. (2000) 'Vozes da Terra: Folclorizagao em Manhousa, 1938-2000', магистерская диссертация, Университет
5. Аппадурай А. (1996) *Современность в целом: Культурные аспекты глобализации*, Миннеаполис
6. Бранко Дж. Ф. и Л. Т. Оливейра (1993) *Ao encontro do Povo: I. Миссао, Оэйрас*
7. Каштелу-Бранку, SE-S. (ed.) (2010) *Enciclopedia da Musica em Portugal без Seculo XX*, 4 тома, Лиссабон
8. Cesar CAJ и A. Tilly (2010) «Фестиваль RTP da cangaço», в SE-S. Каштелу-Бранку (ред.), *Enciclopedia da Musica em Portugal без Seculo XX*, Лиссабон
9. Corte-Real M. de SJ (2000) «Культурная политика и музыкальное выражение в Лиссабоне при



переходе от диктатуры к демократии 1960-х и 1980-х годов», докторская диссертация, Колумбийский университет

10. Эль-Шаван [Каштелу-Бранку], С. (1980) «Социально-политический контекст Аль-Мусика Аль-Арабия в Каире, Египет: Политика, меценатство, учреждения и музыкальные перемены 1927-1977», Азиатская музыка
11. Аль-Мусика Аль-Арабия: Категория городской музыки в Каире, Египет, 1927–1977 гг.», Докторская диссертация, Колумбийский университет,
12. Gelbart M. (2007) Изобретение «Народной музыки» и «Художественной музыки»: Новые категории от Оссиана до Вагнера, издательство Кембриджского университета
13. Скотт А. (2008) «Категории в движении: Использование универсальной множественности в музыкальном магазине гитарных уроков, этномузыкологии