

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Суфизм и глобализация духовной
музыки (продолжение)

The background of the slide is a complex, abstract composition of numerous overlapping, semi-transparent geometric shapes. These shapes, primarily triangles and polygons, are scattered across the lower two-thirds of the page. The color palette is diverse, featuring shades of light blue, teal, yellow, pink, purple, red, and dark green. The overall effect is a vibrant, multi-colored mosaic that suggests a global or multicultural theme, consistent with the lecture's focus on world music.



Сама времен феодализма основана на процессе, социальных отношениях, взаимности. В ней участвуют духовные авторитеты, ученики и профессиональные музыканты. Роли строго определены, описаны, и находятся под контролем. Сама – это слуховой, визуальный и действенный опыт. Изначально и до сих пор она является коллективным творением, где все условия заранее оговариваются и фиксируются. Исторически певцы каввали были исполнителями художественной музыки, что обеспечивает еще одну связь суфийской идентификации с недуховной музыкой.

«Капиталистическая сама», напротив, основана на продукте, являющемся результатом капиталистических производственных отношений между звукозаписывающей компанией и профессиональными музыкантами. Производство контролируется инвестором. Звуковой опыт усиливается за счет живого исполнения на сцене и виртуализации с помощью живого видео. Первичное потребление остается индивидуальным (например, через использование наушников), а не коллективным и не требует обязательных условий.

Традиционная суфийская музыка порождена феодальными отношениями, так же, как и хиндустанская музыка в целом. Обе основаны на классическом индийском джаджмани – соглашении покровителя-клиента или феодального аристократа с потомственными музыкантами, которые предоставляют услуги своим покровителям и имеют возможность создавать и практиковать свое искусство. Поэтому традиционную суфийскую саму можно рассматривать как символическую копию феодальных социальных отношений, тогда как суфийскую мировую музыку можно рассматривать как копию капиталистических социальных отношений. Означает ли это взаимоисключающую музыкальную идентичность? XX век показывает степень, в которой музыкант приспосабливается к сосуществованию в пределах обоих этих неизбежно различных социо- и экономических структур. Представителем этой адаптации является потомственный профессиональный исполнитель жанра каввали.

Исполнитель каввал: суфий или музыкант?

Суфийский музыкант или каввал, обладает знанием светской музыки, начиная от северной индийской классической музыки, заканчивая региональными народными песнями. Это специализированное музыкальное знание, однако, всегда рассматривалось как ссылка на более широкую часть суфийской традиции, которая заверена и контролируется лидером-шейхом. С профессиональной точки зрения, его личность сформирована происхождением и наследственностью, а с социальной точки зрения – степенью зависимости клиента от шейхов. Оба определения служат статусу каввала как функционера, имеющего наследственное право служить усыпальнице святого и обеспечивать местных Суфиев необходимой музыкальной службой. Дело в том, что музыка как таковая, для суфиев представляет узкое применение, как бы заключена в «квадратные скобки» стандартной Суфийской традиции, а для музыканта она является бесконечным полем деятельности. Действительно, область музыки считается его заповедью, если он придерживается требований ритуала самы. Отделенные от духовного участия, исполнители каввали уподобляются простым курьерам, передающим послание свыше.

Музыканты каввали до сегодняшнего дня привязаны к священному месту, обычно к суфийской святыне. Их исполнение также может создать духовное пространство без внешних опознавательных знаков, если оно узаконено духовным покровителем. Музыканты выступают в качестве агентов этой трансформации через свое исполнение. Таким образом, священнослужители вкладывают в ритуал и музыку глубокий священный смысл, в то время как музыканты могут те же самые произведения самы, прославляющие духовную любовь, где-нибудь в другом месте исполнить как светское любовное стихотворение и сделать его привлекательным, переключив медленный асимметричный метр 7/8 на живой шаблон 8/8.

Рождение мирового музыкального жанра

Суфийская музыка сегодня является важным компонентом в глобализованном мире звука под названием мировой музыки и в музыкальной индустрии. Само название обозначает устоявшуюся категорию записанной музыки с отчетливыми и экзотическими звуковыми особенностями.

Суфийская музыка, как мировая музыка берет свое начало в суфийских ритуалах со всего мусульманского мира. Наиболее широко известны каввали из Пакистана и Индии, мевлеви из Турции, яджука из Марокко и иншад дини из Египта. Среди них, у каввали, пожалуй, самая длинная история как жанра, который постоянно посредничал в Индии с 1901 года, в Пакистане с 1953 года и на Западе с середины 1970-х годов. Сегодня Каввали имеет глобальное влияние, основанное на распространении по всему миру, начиная с «Братьев Сабри» в 1975 году и заканчивая вниманием прессы к дебюту Абида Парвин в Нью-Йорке в



1993 году.

Эти пакистанские артисты не были новичками либо традиционными носителями, но стали по-настоящему глобальными звездами Суфийской мировой музыки. Их рост произошел в тандеме с последовательными технологическими изменениями в звуковых медиа, кульминацией которых стал цифровой век и мгновенное распространение, позволяющее виртуально воспроизводить визуальное и слуховое выступление суфийских традиций. Если суфийская мировая музыка имеет свою историю, средства массовой информации должны быть отображены в ней.

Суфийская музыка: от индийского граммофона до мирового YouTube

Несколько столетий западного развития письменной нотации как устоявшегося представления музыкального носителя хорошо изучены. А звуковое представление в виде аудиовизуальных средств массовой информации только начинает изучаться. Этномузыковеды только начинают осознавать сложную роль новых медиа в распространении мировой музыки.

Жанр каввали стал первым представителем священной музыки, который начал распространяться в Южной Азии через массовое производство. Первый набор индийских записей в 1902-м году включал в себя три каввали. К 1930 году звукозапись уже была хорошо отлажена. В эти годы каввали была наиболее широко зарегистрированной религиозной категорией. Компания Gramophone позаботилась о том, чтобы сохранить свою гегемонию через стиль: на ее записях стандарт каввали – это сольный голос в сопровождении фисгармонии и табла.

С развитием автономной музыки для немого кино этот основной инструментарий расширился и теперь включал кларнет и бульбултаранг. Основным рынком для зарегистрированных каввали были городские бизнес-сообщества, особенно в Бомбее; это считалось морально полезным для женщин и детей, легким для понимания, но в то же время занимательным.

Большинство каввали были гимнами пророка Мухаммеда, в простых стихах урду, четко ориентированных на популярный рынок, в отличие от стандартно религиозных каввали. Эту популярность использовали в светской Индии после независимости, чтобы содействовать Суфизму, как и многим другим религиозным направлениям, дабы возродить идеалы общественной гармонии.

Пакистан: братья Сабри и Нусрат Фатех али Хан

В Пакистане, звукозаписывающая корпорация EMI разработала рынок для суфийской музыки через профессиональную запись каввали. Начиная с 50-х годов прошлого века, суфийская музыка все больше становилась символом мусульманской идентичности для нового мусульманского государства. Было выпущено множество пластинок превосходного качества. Долгоиграющая виниловая, а затем кассетная технология позволила с максимальной точностью передать исполнение сама-гимнов, их повторений и импровизаций, взаимодействия с восторженными слушателями.

Руководил этими событиями Гулам Фарид Сабри, к которому позже присоединился его брат Макбул Сабри. Среди их многочисленных записей наиболее выдающимися были и остаются «Тадждар-е-харам» и «Балагал-ула ба Камалэхи», обе из которых адресованы Пророку.

Эти и многие другие записи все чаще распространялись среди южноазиатских диаспор по всему Персидскому заливу и Саудовской Аравии, Восточной и Южной Африке, Великобритании и Северной Америке. Они также исполнялись на сама-собраниях по всей Южной Азии, таким образом сохраняя свою ритуальную идентичность. Начиная с 1960-х годов государственное телевидение Пакистана присоединилось к радио, представив каввали в качестве серьезного развлечения. Все это сводилось к тому, что можно было бы назвать зарождающейся глобализацией, которая распространилась по всему мусульманскому миру и особенно до мусульманской аудитории в Британии, которая представляла растущий рынок не только для гастролей артистов из Южной Азии, но и для записи их музыки. Среди пакистанских элит уже были организованы живые сценические выступления каввали, заменившие светскую классическую музыку, в которой доминировала Индия. Жанру каввали, таким образом, был предоставлен псевдо-государственный патронаж, который обеспечил для индустрии звукозаписи не только рекламу, но и контроль над рынком. В то время как в Пакистане эта традиция продолжала быть исключительно религиозным ритуалом.

«Сабри Бразерс» стала первой каввали-группой, концерты которой были широко популярны в Великобритании. Первый концерт у них состоялся в Северной Америке, в Нью - Йорке в 1975 году, их промоутерами стали известные импрессарио растущей мировой музыкальной индустрии, в частности,



Питер Гэбриэл. Благодаря аудитории, состоявшей из экспатриантов из Южной Азии, которые понимали язык и значение суфийских выступлений, их ожидал большой успех. «Они установили образец повсеместно приемлемых концертов и начали собирать большую аудиторию не только верующих, но и просто интересующихся мировой музыкой любителей». В дальнейшем популярность Каввали стала расти, также и на территории родного Пакистана появились «звезды» этого жанра.

Нусрат Фатех Али Хан

Нусрат Фатех Али Хан происходил из знаменитой классической школы кавали. Он поддерживал текстовую, а также музыкальную целостность своих песен, независимо от аудитории, и его вокальная подача была связана с традиционными мелодиями и ритмами. Он также был мастером классической рага-импровизации, быстрого исполнения пассажей, с мастерским слоговым чтением и сложными ритмическими паттернами с сильной атакой. Изысканность и прежде всего сакральность звучания голоса Нусрата привлекли множество предложений как сольных записей, так и многочисленные совместные работы с ведущими западными исполнителями и композиторами и их лейблов.

Однако на протяжении всей своей карьеры Нусрат Фатех Али Хан также продолжал записывать и исполнять традиционные каввали. С начала 1980-х годов лейбл Star Cassette Label спонсировал регулярные концертные туры Нусрата в Британии и выпустил большую часть этого живого выступления на кассетах, CD, видео и DVD. Впоследствии лейбл Питера Гэбриэла Real World выпустили пять альбомов традиционных записей Каввали.

В 1982 году на музыку Питера Гэбриэла был положен краткий мотив, исполненный Нусратом Фатех Али Ханом. Это первая из его записей, которые будут глобально распространяться как духовный, но в более широком плане эстетический объект. Нусрат заметил, что аудитория особенно ярко реагирует на ритмовую составляющую. Отличительные акустические особенности каввали приобрели новый акцент, чтобы отличить этот жанр в международном репертуаре, в котором преобладают западные вкусовые предпочтения. В некоторой степени Нусрат Фатех Али Хан отреагировал на эту тенденцию, но он также сохранил свои традиции национального репертуара и стиль исполнения.

Еще один представитель популярной суфийской музыки – пакистанская певица Абида Парвин. Повысив свой статус в качестве женщины суфи-певицы, она оказала большое влияние, особенно на Западе. Начав свой путь от сельской исполнительницы, воспевающей местного святого, она взошла в ранг международного музыканта, проповедующего «божественное единство, через суфийские стихи».

Виртуализация каввали, на сцене и за ее пределами

Как мы видим, в концертной деятельности всех вышеперечисленных каввал отсутствует такая составляющая сама, как духовный лидер, который должен контролировать процесс. Но тем не менее все трое звездных исполнителей каввали имеют возможность выразить то, что они поют, и общаться со слушателями. Сами суфии говорят, что при таком порядке исполнения, отсутствует цепь преемственности, которая возводит слушателя через присутствующего лидера к святым, к Пророку, и наконец к самому Богу. С появлением YouTube, пленок и видеозаписей выступлений крупным планом, визуальное усиление звукового сигнала привело к повышению интереса не только в переживании суфиев, но и к другим выступлениям духовного мира музыки, благодаря легкости доступа и потреблению духовной музыки со всего мира. Этот интерес также был усилен растущим числом «фестивалей духовной музыки». То, как духовность извлекается из музыкального опыта или вкладывается в него, индивидуально варьируется в зависимости от поведения, смоделированного лидерами или самоанализом, ориентированным на саморазвитие, и в соответствии со многими другими вариантами.

То, что создают Нусрат Фатех Али Хан и Абида Парвин, является акустической и декларативной культурой, с ярким ритмическим сопровождением. Оба создали визуальный образ своей музыки благодаря трем эффектам: проецирование энергии за счет вокальной интенсивности и явной преданности Богу; усиление уровня звука музыки; и жестикация - поднимая руки вверх, указывая на Всемогущего сверху. Этот процесс можно рассматривать как профессиональный опыт с исполнителем, визуально представленный на пленке. Отдельно от ритуала или места, звуки выковываются в новую эстетику: священное превращается в прекрасное.

Могут ли онтологии звука и времени выйти за рамки ритуального значения их мифов о происхождении? Суфийские примеры такого процесса существуют в XX веке у суфийских европейских ученых искусства



и религии, но их эстетизм является созерцательным и визуально ориентированным. И все же звук имеет место в процессе стремления создать «непрерывное осознание Божественного Присутствия». Музыка, будучи звуком во времени, в каждый момент является концепцией продолжительности как таковой, не ограниченной смыслом.

Тем не менее эти коммерческие начала не помешали суфийской музыке быть наделенной духовным смыслом. На концертной сцене исполнитель воплощает не только музыку, но и ее смысл. На сцене практически нет места для духовного наставника, потому что концерт – живое представление записи, звукового товара. Тем не менее, следует отметить, что живое звуковое представление на сцене глубоко укоренилось в веках западного музыкального совершенствования, основанного на возвышении музыки до высочайшего человеческого уровня стремления к божественному, оторванному от зрительного отвлечения.

Точно так же Южная Азия – это страна культурного представления, где исполнители окружены слушателями, которые не являются музыкантами. Живое выступление – это культурно ценное занятие, приносящее благо.

В качестве заключения Регула Куреши описывает выступление Нусрата Фатех Али Хана в Вашингтонском университете. Темный зал переполнен ярким освещением, на сцене – поющий хор, сопровождаемый барабанами табла. Нусрат полностью поглощен музыкой. По мере продолжения песни отдельные люди, в основном из Южной Азии, выходят на сцену и кланяются, чтобы предложить ему деньги, в то время как все больше и больше людей выходят на сцену, чтобы и танцевать, и играть, и поднимать руки. Мероприятие неофициально представляет собой суфийский ритуал, оставаясь при этом звездным концертом для меломанов.

Исполнитель становится опосредованным символом записанной музыки и повсеместного присутствия, которое конкурирует с звуковой силой живого события. Нусрат Фатех Али Хан и Абида Парвин стали иконами, которые поддерживали духовное содержание их музыки, даже когда их зрители не понимали священное содержание их песен. Тем не менее, представители южноазиатских диаспор на таких концертах обеспечивают живое посредничество и предоставляют основной западной аудитории опыт участия в ритуале, хотя бы схематично и временно. Этот опыт является не продвижением религиозных взглядов, а подарком в духе южноазиатской социальности, основанной на взаимности и явном наслаждении слушанием каввали вместе с другими, кто разделяет этот дух.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Идрис Хан (1973) Хаким Мухаммад, Рисала-и-сама 'aur nghmat-e-sama ', Барейли: Мактаба Ала Хазрат Саудагаран (на урду)
2. Джалал ад-Дин Руми (1925) «Матнави-я», книга I. II. 1-4, изд. и транс.
3. Р. А. Николсон, Лондон
4. Джоши Г. Н. (1977) «Фонограф в Индии», NCPA Journal
5. Карамустафа АТ (2007) Суфизм: Формирующий период, издательство Edinburgh University Press
Kinneer, MS (1985) Дискография музыки хиндустани и карната, дискографии, № 17, Вестпорт, Коннектикут: Гринвуд Пресс
6. Кньш А. (2000) Исламская Мистика: Краткая история, Лейден: Брилл Макдональд, DB (1901 и 1902) «Эмоциональная религия в исламе под влиянием музыки и пения: Будучи переводом книги «Ихия аль-дин» Абу Хамида аль-Газзали с анализом, аннотациями и приложениями, журнал Королевского азиатского общества
7. Куреши РБ (1975) Fieldnotes (1992-3) «Мусульманская преданность»: Популярная религиозная музыка и мусульманская идентичность под британской, индийской и пакистанской гегемонией», Asian Music, (1994, оригинал, опубл. 1987) Суфийская музыка Индии и Пакистана: Звук, контекст и значение в Каввали, Университет Чикагской Прессы (1999) 'Голос Его Мастера: Кавали и «граммофонная культура» в Южной Азии», Популярная музыка, (2004) «Происхождение, святыня, каввали и кружок обучения: Духовное родство в транснациональном суфизме», Религиоведение и теология
8. Ротштейн Э. (1993) «Классический взгляд: На Востоке, как и на Западе, безумие питает финансы», The New York Times, 17 октября,
9. Руби А.А. (1992) Нусрат Фатех Али Хан: Живая легенда, пер. СХ Малик. Лахор
10. Strauss N. (1996) «Экстаз в песнях суфиев», The New York Times, 15 октября



Книга: История всемирной музыки, часть вторая
Лекция: Суфизм и глобализация духовной музыки (продолжение)
Автор лекции: Ирэна Аравина

11. Taylor TD (2007) Вне экзотики: Западная музыка и мир, Дарем, Северная Каролина: Университет Пресс