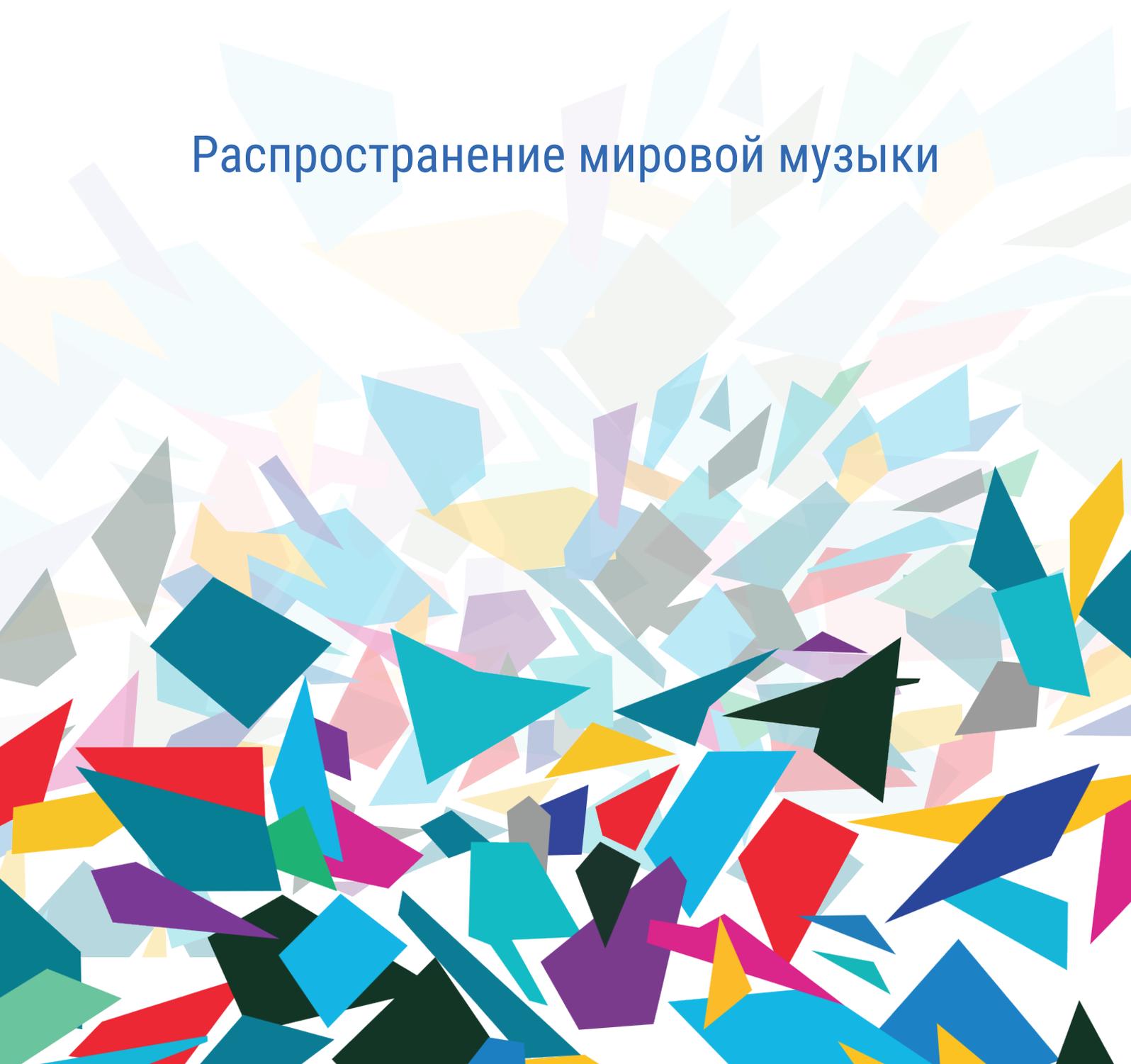


ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Распространение мировой музыки





Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Распространение мировой музыки

Автор лекции: Ирэна Аравина

Хотя до конца XIX века существовало множество прецедентов для изучения музыки вне европейских концертно-музыкальных традиций, эти исследования приобрели новый состав в конце 1880-х годов, отчасти благодаря работе Александра Эллиса в 1885 и Гвидо Адлера. В то время как первый полагался на измерения и работу с местными информаторами, чтобы опровергнуть идею о существовании универсальных тональных законов, последний предложил программу для изучения музыки с тремя ветвями, призванными привести музыкальные исследования в соответствие с экспериментально ориентированной работой в мире физики и естественных наук. Однако ни Эллис, ни Адлер не проявили особой озабоченности или знания двух далеко идущих, связанных между собой изобретений 1877 г. Фактически, это было только через несколько лет после того, как Чарльз Крос представил свои идеи для палеофона, и Томас Эдисон запатентовал фонограф, который исследователи нашли удобным для записи, которые включали две основные функции – сохранение звуков и использование в музыкальных шкатулках и игрушках – как пример из списка одиннадцати возможных применений Эдисона, представленных для фонографа,

Джесси Уолтер Фьюкс – пионер исследовательского применения фонографа в 1890-е годы, например, взял с собой фонограф на юго-запад Соединенных Штатов, чтобы сделать записи языка племени зуни, их ритуалов, молитв и песен. Его эксперимент с фонографом был настолько удачным, что оказал сильнейшее влияние на его последователей – Алису Флетчер и Фрэнсис Денсмор, которые также начали широко использовать записи для изучения и сохранения языков и песен коренных американцев. Франц Боас – известный ученый теоретик – предоставил фонографы для исследований своих аспирантов. Напротив, Отто Абрахам и Эрих Мориц фон Хорнбостель в Берлине подошли к своим исследованиям как к лабораторной работе.

Признавая как ценность и ограничение текстовых источников – трактаты, транскрипции и этнографические записи, так и звуковых, двое из них считали, что наибольшим потенциалом для изучения обладали аппараты записи звука – первого с фонографом Эдисона, а затем с записью устройства из Венского фонограммархива, гибридное устройство, которое объединяло элементы машины Эдисона с граммофоном Эмиля Берлинера. Именно их применение облегчало сравнительные музыкальные исследования. Как Решкез, они увидели новые возможности аудиозаписей – в частности, их воспроизводимость – как предоставление музыкальных исследований с объективными данными, составляющими конкуренцию текстовым документам.

Эти два направления – работа в экспедициях и работа в архиве – не исчерпывают пути этномузыковедения. Фактически, включение Абрахамом и Хорнбостелем инструкций по эксплуатации фонографа в приложения к их эссе, к которому мы вскоре вернемся, указывает на то, что широкий круг исследователей, включая миссионеров и других собирателей, уже производили выездные записи. Антропологи, фольклористы и сравнительные музыковеды пытались претендовать на звание основателей современных академических дисциплин.

Мотивы этих трех основных групп были различны, хотя разделяющие их линии были размыты. Собиратели-коллекционеры обычно стремились записать материал для своего удовольствия, иногда в качестве средства записи мелодий, которые могут быть преобразованы в классические композиции западного толка и исполнены в концертном зале. Звукозаписывающие компании, особенно те, которые работают, проходя через национальные границы, были в первую очередь заинтересованы в расширении рынков сбыта своей продукции. В других случаях, однако, как этномузыковеды, так и коллекционеры работали в сотрудничестве с коммерческими компаниями, занимающимися регистрацией; Джон Ломакс, чья работа была результатом ни конкретных научных вопросов, ни накопления академического материала была описана как этно-музыковедческое и в то же время коммерческое предприятие, независимое от других групп. Он создал материалы, которые оказались полезными для дальнейших исследований.

То, что разделяло эти три группы, было, по крайней мере, одним общим связующим в их работе, неисследованной предпосылкой, которая также вдохновила в дальнейшем всех ученых. На связи между технологией записи и этномузыковедческих исследований основным положением было то, что записи должны быть верными, не искажающими представления музыкального исполнения. Инструкции, созданные Абрахамом и Хорнбостелем, затем их помощником Штумпфом в Институте психологии в университете Берлина, были аналогичны тем, которые содержатся в примечаниях и запросах Антропологии. Они позволили так называемым кабинетным этнологам осуществлять некоторый контроль за качеством записываемого в экспедициях материала. Инструкции позволяли аналитикам ответить на вопросы: Каковы абсолютные высоты, выполняемые на записи? Является ли временной комплекс звуков метрически организованным или полученным из одного такта? Каков диапазон высоты голоса певца? Каков диапазон



Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Распространение мировой музыки

Автор лекции: Ирэна Аравина

инструмента? Какие лады и гаммы использует исполнитель? Кто выступает? Каковы название или ритуал произведения? И так далее. Эти вопросы позволяли исследователям иметь наиболее точные данные для научного анализа и устранить все субъективности, препятствующие всестороннему изучению материала. Кроме того, инструкции ученых являются попыткой избежать признания этой записи как репрезентации, например, если она является актом медиации.

Действительно, это время Кей Кауфман Шелемай в 1991 назвала «эрой фонографов» сравнительного музыковедения, большинство некоммерческих научных записей носили архивный характер и были ориентированы на опосредованный стандарт. Сохранение импульса работы Флетчера и Денсмора и Научных чайний Абрахама и Хорнбостеля, несмотря на их кабинетный стиль работы, ориентированы на близость исследователя к исследуемому. Записи, сделанные исследователями и коллекционерами, все больше и больше заполняя архивы, возникшие на заре XX века, и в последующие годы, иногда производятся конкретно для них. Архив фонограмм Австро-Венгерской академии наук в Вене был основан в 1899 году, а в следующем году появился более известный Берлинский архив фонограмм, который после 1905 года находился под управлением Хорнбостеля.

Официальные, институционально поддерживаемые архивы были созданы впоследствии в Соединенных Штатах. Среди прочих – открытие архива народной песни в Библиотеке Конгресса в 1928; основание Архива народной и первобытной музыки в Колумбийском университете в 1936 году – позднее коллекция переехала с Джорджем Херцогом в Университет Индианы в 1948 году; создание в 1944 году Северо-западной университетской лаборатории сравнительного музыковедения.

Как указывалось в публикациях, эти архивы были местом для серьезных исследований, каждый из которых имел свой собственный стиль организации, контролируемый словарь для поиска, инвентаризации специализированного оборудования для звука, воспроизведения, копирования и обработки, а также подробная информация о происхождении и разрешенном использовании записей. Авторы таких публикаций, как правило, директора архивов, обрабатывали записи как носители информации, и их описания не содержали почти ничего критического по отношению к носителям записи, по крайней мере, в настоящее время. Конкретные свойства записанных носителей отличались, по сути, лишь в той степени, в которой они нарушили целостность или полезность данных в прошлом. Абрахам и Хорнбостель, например, заметили, что в начале 1900-х, записи технологии и записи процессов дублирования были настолько хорошо развиты, что «больше ничего не требуют для создания архива подлинных музыкальных документов экзотической музыки и для развития этой ветви этнологии». Запись материалов Берлинского Архива Фонограмм после 1950-х годов, в отличие от первичного этапа, производилась под руководством Курта Рейнхарда, который был ярким сторонником магнитной ленты и критиковал качество записей, произведенных Авраамом и Хорнбостелем: «Новые записи магнитной ленты имеют большие преимущества для исследований благодаря их техническому качеству, и даже больше, потому что каждый музыкальный элемент теперь записан целиком по всей его длине, а не прерывается через две минуты, как это было с цилиндрическими записями». Точно так же Джордж Лист, описывая процесс передачи старых материалов на магнитную ленту в Архивах народной и первобытной музыки, писал: «Основой процесса является магнитно-пластиковая записывающая лента. Записывающая лаборатория Архива оборудована для переноса на кассеты материалов, первоначально записанных на любом носителе, в настоящее время или в прошлом, широко используемых в звукозаписывающей промышленности... Архивный сотрудник, выполняющий передачу в звукозаписывающей лаборатории, готовит согласование оригинала и архива, используя Берингову систему. Он также готовит рабочие записи. В них отмечается акустическое качество записи, ошибки, обнаруженные в оригинальном каталоге и т. д.

Из высказывания Листа можно сделать вывод, что запись на ленту была опережением (или превосходством) других методов сохранения.

Кажущееся нежелание этих писателей признать, с одной стороны, ограничение магнитной ленты и, с другой стороны, связь между событиями и архивными данными давно не является новостью. При рассмотрении рекламы Victor Records, для релизов Джеральдин Фаррар и Энрико Карузо, соответственно, Джонатан Стерн отмечает, что маркетологи сосредоточены на точности соответствия своих записей их исходному материалу, на соответствие между событием и записанным представлением о нем: «Объявления представляют общую эквивалентность певца и записи... В обоих рекламных объявлениях человек размещен рядом с технологией – либо проигрыватель, либо запись. В обоих случаях человек и техника имеют одинаковый размер. Рекламные объявления устанавливают свою эквивалентность, манипулируя изображениями с тавтологическим вопросом: «Что есть что?»; «Оба – Карузо»



Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Распространение мировой музыки

Автор лекции: Ирэна Аравина

Фактически, тщательное изучение Стерном истории воспроизведения звука указывает на то, что постоянное внедрение более новых, более совершенных технических средств записи и воспроизведения, начиная с 1870-х годов, привело к «повторным декларациям идеального воспроизведения» которые заменяют все предыдущие претензии на совершенство.

Грамофон является опережением фонографа, так же как электрические методы записи превосходят акустические, моно-стерео, цифро-аналоговые, и так далее. Полное соответствие исходного звука любой существующей технологией не может быть полностью подтверждено. Таким образом, не должен вызывать удивления тот факт, что Абрахам и Хорнбостел не останавливались на временных ограничениях при записи цилиндров. Как и то, что Рейнхард и Лист не упоминали о гармонических искажениях третьего порядка при превознесении достоинств магнитной ленты. Гармоническое искажение третьего порядка является побочным продуктом аналоговой записи на магнитной ленте, что отчасти является причиной субъективного «тепла», которое некоторые слушатели приписывают аналоговым записям. Его отсутствие на цифровых записях также помогает объяснить раннюю оценку звучания новой технологии как «резкой». Что бы ни было самым современным, по крайней мере, в публичном дискурсе, идеально, пока не изобретут более совершенное.

Стремление сравнительных музыковедов и этнологов к точности передачи данных привели также к их недоверию к нотации. В этом смысле вид мировой музыки, который этномузыковеды записывали наиболее комфортно при исследовании, архивировании и распространении – известный как «народная», «этническая» и «традиционная» – был явно некоммерческим. Однако было бы неверно полагать, что когда такие компании, как «Грамофон» 1894 года, «Грамофон» и «Typewriter Limited», позже «His Master's Voice» в 1902, «Коламбия», Виктор и Эдисон после 1903 года начали записывать местные музыкальные произведения, они старались записать материал, который не был исследован. Вместо этого, их задача состояла в заинтересованности покупателя, способного приобрести звуковые воспроизводители (граммофоны и патефоны) что было коммерческой составляющей их успеха. Например, меморандум Коламбия Фонограф Компани от 1909 года проясняет эти мотивы для маркетинга «этнической» музыки за пределами США: «Помните, что во всех крупных городах и большинстве городов есть районы, где люди одной или другой национальности собираются в «колонии». Большинство из этих людей сохраняют свои привычки и предпочитают говорить на языке своей страны. Поговорите с ними на их родном языке, если можете, и увидите, как их лица осветятся улыбкой, и послушайте, как они вам ответят. Для этих людей записи на их собственном языке большая ценность, и они с готовностью их купят».

В некоторых случаях крупные звукозаписывающие компании, возможно, наняли группу музыкантов в студии, чтобы записать «вальс, польку, или другой танец с многонациональными признаками» с малоизвестной художественной атрибуцией различных национальностей на этикетках дисков. Однако по большей части отношения между исследователями и коммерческими организациями были скорее взаимодополняющими и пересекающимися. Казалось, что частные лейблы меньше заинтересованы в создании музыки, чем в ее продаже.

Во многих случаях представители ранних звукозаписывающих компаний предшествовали этномузыковедам в этой области, сами они функционировали в качестве экспедиторов в поиске и записи местных талантов. На протяжении большей части эпохи фонографов крупные звукозаписывающие компании публиковали этнические записи иногда сотрудничая с этномузыковедами. Хью Трейси опубликовал серию «Звуки Африки» в сотрудничестве с Эриком Галло, коммерческим представителем звукозаписывающей фирмы в Йоханнесбурге, Южная Африка.

Тем не менее, это сотрудничество ограничивалось музыкой, которая уже входит в компетенцию сравнительных музыковедов или этнологов. Когда, на самом деле, введение более дешевых и относительно портативных магнитофонов в конце 1940-х годов сделало высококачественные записи более доступными по стоимости. Институты, лейблы и серии, которые начали маркетинговые записи – Musee De L'Homme в Париже в 1948, Folkways в 1950, Всемирная библиотека народной и примитивной музыки Колумбии в 1955, Ocora-Radio France в 1957, Коллекция традиционной мировой музыки ЮНЕСКО в 1961 и Nonesuch Дискавери в 1966. Они сосредоточились на традиционных стилях за исключением современных, гибридных, опосредованных электроникой стилях. Этномузыковеды и коллекционеры, которые предоставили запись, по ряду причин остановились на 18-килограммовом рекордере Nagra II C с батарейным питанием. Алан Ломакс в десятом выпуске Бюллетеня Этномузыковедения пишет: «Это лучший переносной рекордер для фиксирования народной музыки – надежен, прост в эксплуатации, и не подвержен изменениям температуры, пыли и т.д. На самом деле, тот, кто разрабатывает и изготавливает



Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Распространение мировой музыки

Автор лекции: Ирэна Аравина

его, является поклонником исследователей и ученых, и он разработал машину для таких людей, как мы. Будучи выпускником Швейцарского университета часовщиков, а также курса радиотехники, он совмещает оба навыка. В результате получилась красивая маленькая машинка, которая обеспечивает такое же качество, как у Ampex или Magnecord, но без веса, суеты и проблем с питанием».

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Abraham O. и EM von Hornbostel (1975) «О значении фонографа для сравнительного музыковедения», в D. Christensen, KP Wachsmann и Н.-Р. Райнеке (ред.), Хорнбостель Опера Омния, вып. 1, Гаага
2. Adinolfi F. (2008) Mondo Exotica: Звуки, Видения, Навязчивые идеи Поколения Коктейля, Дарем, Северная Каролина: Издательство Duke University Press
3. Anderton C. (1983) Guitar Gadgets, Нью-Йорк
4. Эрлманн В. (1999) Музыка, современность и глобальное воображение, Нью-Йорк: Издательство Оксфордского университета
5. Фаррелл Г. (1988) «что отражает поверхность: Использование элементов из индийской музыки в популярной музыке и джазе, Popular Music
6. Фельд С. (1982) Звук и чувства: Птицы, плач, поэтика и песня в выражении Калули, Филадельфия: Издательство Пенсильванского университета (2000a) «Сладкая колыбельная для мировой музыки», Public Culture, (2000b) «Поэтика и политика пигмеев», в G. Born и D. Hesmondhalgh (ред.), « Западная музыка и ее другие»: Разница, представление и присвоение в музыке, Беркли: Издательство Калифорнийского университета, (2012) «Моя жизнь в кустах призраков: «Мировая музыка», Музыка и глобализация (ред.): Критические встречи, Блумингтон: Indiana University Press
7. Fewkes JW (1890) «Об использовании фонографа среди индейцев цуни»
8. Freire-Marreco BW и JL Myres (ред.) (1912) Примечания и запросы по антропологии, 4-й Эдн, Лондон: Королевский антропологический институт Великобритании и Ирландии
9. Гилман Б.И. (1891) «Мелодии Зуни», Журнал американской археологии и этнологии,
10. Гомес-Санчес Е. и соавт. (2011) «ATR-FTIR-спектроскопия для характеристики материалов магнитных лент», E-Preservation Science,
11. Gracyk, T. (1996) Ритм и шум: Эстетика рока, Дарем, Северная Каролина
12. Грин П. Д. и Т. Порчелло (ред.) (2005) Wired for Sound: Инженерия и технологии в звуковых культурах, Мидлтаун, Коннектикут: Wesleyan University Press Gronow, P. (1982) «Этнические записи: Введение», в J. McCulloh (ed.), « Этнические записи в Америке»: Зброшенное наследие, Вашингтон, округ Колумбия: Американский Центр Народной Жизни, Библиотека Конгресса