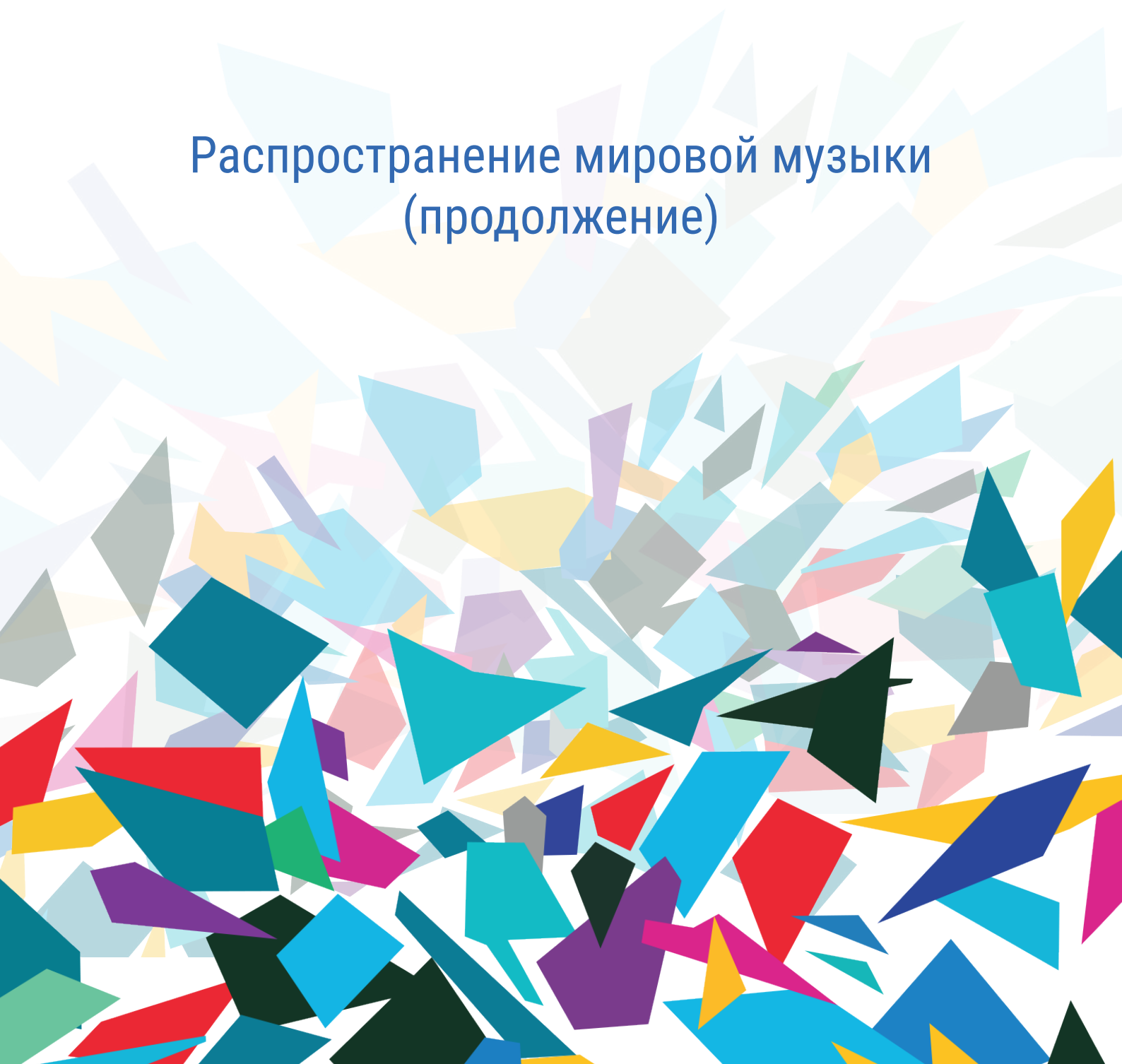


ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Распространение мировой музыки
(продолжение)





В то время как средства распространения мировой музыки и размеры аудиторий этих стилей изменились в период после Второй мировой войны, записи как объекты подвергались критике со стороны многих специалистов за то, что индустрия звукозаписи популярной музыки оказывала портящее влияние на искажение «живого» звучания. Одним из часто цитируемых критиков, выразивших эту точку зрения, был Чарльз Кейл: «В течение многих лет я вынашивал глубокую амбивалентность, иногда маскируя откровенную враждебность ко всем СМИ. Я плохо отношусь к записям; они не являются настоящей музыкой. Я негодую по поводу накопления кассет, которые я не слушал с того дня, как записал их... уже несколько лет назад моя позиция ко всем электронным носителям была следующей: желание разбить все это на том основании, что они заменяли людей машинами, заменяли живую музыку консервированной, еще больше отталкивали нас от нашей уже подавленной сенсорики и позволяли капиталистам продавать нам наши музыкальные и эмоциональные удовольствия с выгодой для себя».

С другой стороны, когда введение более дешевых и портативных магнитофонов в конце 1940-х годов сделало высококачественные записи более доступными по стоимости, одобрения другого исследователя – Ломакса, как и позже Джорджа Листа сделали вывод, что запись негибридной традиционной музыки без студийных условий возможна даже за пределами городских районов. Несмотря на их избирательные акценты, записи, сделанные Ломаксом и другими для мировых музыкальных лейблов и серий, оказали глубокое влияние на создателей музыки и слушателей, особенно в Соединенных Штатах и Западной Европе, где джазовые, рок и экспериментальные музыканты пытались учиться на примере музыки других культур, в некоторых случаях непосредственно изменяя их звуки и подходы.

Разумеется, пристрастие к доиндустриальной отрасли само по себе связывало сравнительного музыковеда с колониализмом, империализмом и евроцентризмом, а также с их сопутствующим нежеланием до 1970-х годов заниматься изменениями и музыкой в городских пространствах – помимо, конечно, определения выживания традиционной музыки в этих местах. Опять же, такие подходы не были ограничены исследователями мировой музыки, но вместо этого они явились одним из результатов глобализации, расширения капиталистической системы в течение нескольких столетий. Оно позволило выходцам из более богатой, индустриальной нации рассматривать людей и продукты других наций в романтических, восточных и примитивных терминах. На различных этапах доступа к экономическому, социальному и культурному капиталу, музыканты сталкивались друг с другом, невинно приспособлявая и нагло копируя элементы музыкальных произведений друг друга – иногда в результате экспедиционных этномузыковедческих исследований.

Однако объектом жалобы Кейла является не электронное воспроизведение как таковое, а сам факт медиации. Когда он писал о секциях городского блюза и джазового ритма в 1960-х годах, он частично основывал свои аргументы на доказательствах коммерчески выпущенных записей. Больше всего его беспокоило посредничество между слушателем и исполнителем. Можно было бы разумно утверждать, что вторая позиция – что запись искажает музыку – это всего лишь вариант первой. Даже среди более ранних поколений ученых есть исключения из этой позиции. В книге «Африканская полифония и полиритм» 1993 г. Симха Аром по-новому использовал несколько ленточных машин для анализа сложных организаций центральноафриканских музыкантов. Описывая свой метод, он сначала записал ансамбль, а затем, когда первая запись воспроизводилась на одном магнитофоне с выходом, подаваемым на одну дорожку второго рекордера, он последовательно заставлял отдельных музыкантов воспроизводить свои партии в наушниках для записи на другом треке второго рекордера, при прослушивании группового воспроизведения. Хотя методологически новаторская, эта стратегия может быть описана как адаптация к области стратегий, которую звукоинженеры, без анализа в качестве цели, используют при наложении партий или иным образом для записи музыкантов, которые не могут присутствовать одновременно в одном месте.

Если музыкальные события действительно многовалентны в том смысле, что они потенциально задействуют все свои обычные функции и чувственность, запись, которая представляет только звуковые компоненты таких событий неизбежно будет качественно различна с оригиналом. Комментаторы, такие как Филипп Аусландер утверждают, что, поскольку на записи при редактировании результатов разрозненных сессий для возможного выпуска в значительной степени соблюдаются соглашения о «живом» исполнении, сами они просят об идеальном живом исполнении, но он упускает из виду более базовый факт. Если выхолощивать запись до идеального, роботического звучания, то как слушатель почувствует присутствие музыканта, его настроения, его харизмы, и свободы звукоизвлечения? Позже в студиях звукозаписи музыканты и звукорежиссеры намеренно стали применять эффект «живости» и «теплого» звучания, допуская шумы дыхания и прочие – скрип струн, шлепок о резонатор – для сохранения «ощущения



присутствия» на записи.

Хотя многие слушатели, впитавшие «идеальное» звучание записи, были разочарованы «живым» исполнением музыкантов на концерте соответственно. В крайних случаях такие слушатели могут изменить аргументы Аусландера и считать живые выступления несоответствующими записанному идеалу.

С 1960-х годов производство и распространение мировой музыки, по-видимому, ускользнуло от почти исключительного кураторского понимания ученых, коллекционеров и звукозаписывающих лейблов, одержимых живостью и аутентичностью. Шелмей утверждал, что эра с конца Второй мировой войны до конца 1960-х годов, «эра LP», была той, в которой долгоиграющий альбом, как основной научный и коммерческий инструмент распространения, имел мало влияния или не оказывал его вовсе за пределами Соединенных Штатов и Западной Европы. В эпоху LP и с тех пор радио- и мультимедийные технологии (например, аудиокассеты) позволили «легко распространять и получать доступ к ранее неизвестным, географически удаленным или социально исключительным музыкальным стилям». Несмотря на это кассеты были, пожалуй, первой средой, которая не позволяла производителям продавать идеальные записи. Несмотря на производственные процессы и различные ленточные материалы и покрытия, предназначенные для смягчения таких проблем, аудиокассеты были более шумными по своей природе, чем предыдущие носители. Учтите, например, что минимальная скорость для высококачественной записи на студийную ленту составляла пятнадцать дюймов в секунду. Аудиокассеты были изготовлены, однако, для работы на одной восьмой этой скорости, один и семь восьмых дюймов в секунду, отчасти потому, что такая скорость позволила бы использовать более тонкую ленту. То, что они теряли в качестве, однако, компенсировалось в портативности и воспроизводимости, что облегчало записи и распространение, а также создавало благоприятную основу для пиратства в Индии, Алжире и по всему миру. Появление в 1980-х годах недорогих синтезаторов, драм-машин, секвенсоров и сэмплеров, а также инструментов цифровой обработки сигналов и портативных четырехдорожных рекордеров дополнило более широкий доступ к дистрибуции, сделав инструменты многодорожной студии звукозаписи эпохи LP более широкой и доступной. Более того, эти инструменты и устройства иногда ускоряли развитие музыкального стиля, что приводило как к изменению размеров ансамбля, так и к тембральным экспериментам. Относительная повсеместность компакт-дисков, VCD и DVD - рекордеров, а также возросшая способность потребителей скачивать записи из Интернета на рубеже двадцать первого века, была платформой дальнейших радикальных перемен. Усиление процессов уже в стадии реализации, создавало не только новые товары, но и новые возможности для агентств через «космополитизм потребления».

Эти события детально рассматриваются Раймондом Уильямсом, который включает доминирующую, звукозаписывающую индустрию под брендом стиля мировой музыки и остаточных традиционных и этнических звучаний. Мировая музыка как термин для маркетинга и продвижения Музыка довольно точно прослеживается на собраниях «Императрицы России» в июне и июле 1987 года. Он был показан как на концертных программах, таких, как Питера Габриэля, открывшего мировую музыку, искусство и танец на Фестивале в 1980 году и в дискурсе консерваторий США. В первом случае это означало широкое использование организаторами фестиваля широкого спектра музыкальных стилей, уже использованных в работах Габриэля, а также в работах Брайана Ино и Дэвида Бирна с конца 1970-х и начала 1980-х годов. В последнем случае, аналогично, он был распространен, начиная с 1960-х годов, чтобы «содействовать изучению музыкального разнообразия», но тем не менее поддерживал дискурсивное и идеологическое разделение между европейской концертной музыкой и незападной музыкой. Хотя комментаторы в мире академического музыкального дискурса и за его пределами выражали скептицизм по поводу самого существования мировой музыки в маркетинговом смысле, этот термин акцентировал внимание на гибридации работы, которую уже выполняли музыканты, частично из личного интереса и частично, чтобы обеспечить аудиторию со все более разнообразными вкусами.

Действительно, одним из самых поразительных достижений в изучении мировой музыки в этот последний период, выходящий за рамки охвата популярной музыкой из разных регионов этномузыковедами, было глубокое научное стремление рассматривать медиацию музыки в студии звукозаписи как основополагающую. Частично, это можно объяснить широким интересом молодых ученых, которые во время обучения этномузыковедению были погружены в традиции джаза и популярной музыки. Точно так же можно признать важность ученых, которые, как и те исследователи, которых они изучали, разработали средства с технологиями исполнения, записи, воспроизведения и распространения на более ранних этапах своей жизни. В работе, датируемой концом 1980-х годов, эти авторы вместе с некоторыми из своих предшественников описали и использовали современные технологии, что предыдущие ученые



категорически отрицали. Кроме того, они даже рекомендовали их использование для дальнейших научных работ. Попутно они постепенно приблизили теоретические перспективы этномузыкологического исследования к тем музыкантам, которых они изучали.

Работа над исследованием «Джуджу» 1990 года Кристофера Уотермана отчасти известна тем, что он обращается к популярной городской музыке, используя форму классической этномузыкальной монографии, посвященной традиционной музыке. Джуджу – жанр африканской популярной музыки, возникший в 1920-е годы, как смесь традиционной барабанной музыки Йоруба и так называемой «музыки пальмового вина» (palm-wine), исполняемой в развлекательных целях, чаще в питейных заведениях. Джуджу является танцевальной музыкой, которую исполняют большие ансамбли, сосредоточенные вокруг гитар и перкуссии (традиционных говорящих барабанов Йоруба). Однако широкую популярность сыскали исполнители, появившиеся после Второй Мировой Войны в 1950-х, как, например, Танде Найтингэйл и Дайро, который значительно расширил состав от 4 до 10 участников и впервые применил электрогитару и аккордеон в рамках жанра. По сути он сформировал наиболее известное на сегодняшний день звучание джуджу. Примерно с середины 1960-х начинают выступать Эбенезер Оби и Кинг Санни Адэ, соперничество между которыми развернется в 1970-х – в период интенсивного развития джуджу.

Кристофер Уотерман в ходе своего исследования обнаружил, что для его консультантов современные технологии не мешают традиционным ценностям. Одним из его самых ярких утверждений является идея о том, что способность систем оповещения после 1950-х годов обладала яркой аутентичностью, не разбавляя ее. Здесь он ссылается на джуджу: «Усиливался уровень голоса и гитары, что позволило группе джуджу расширить модели традиционных ценностей Йоруба. В частности, это позволило включить больше барабанщиков без нарушения акустического баланса между вокалом и инструментальным сопровождением». Точно так же Майкл Мит утверждает, что гибкий подход к форме и творческое (свободное) использование технологии многодорожной записи и синтетической реверберации продюсерами и инженерами даб-регги помогли слушателям на постколониальной Ямайке (и африканской диаспоре) «получить виртуальный доступ к новому видению Африканского прошлого». Для Уотермана и Вил введение или использование новых технологий имеет противоположный эффект того, чего более ранние поколения этномузыковедов или сравнительных исследователей, возможно, боялись. На самом деле, Мит идет немного дальше, когда говорит: «историческая запись пост-панка конца 70-х годов подтверждает, что ямайские даб-реггеры были одновременно технологическими авангардистами: Ямайские звукорежиссеры и системные инженеры последовательно усовершенствовали процесс звукозаписи с точки зрения эстетики и производительности, и некоторые из их творческих идей предвосхитили последние разработки в звуковой технологии».

Важное, относительно новое направление исследований мировой музыки фактически сделало эти технологии воспроизведения звука и то, как музыканты используют их, основными объектами исследования. Работая в качестве звукоинженера и лингвистического антрополога, Томас Порчелло исследовал нюансы дискурса о звуке и воспроизведении звука в студии звукозаписи на основании специфических данных инженеров и музыкантов. Его работа показала, что наряду с посредничеством, которое производит записи непрерывных «выступлений», такие записи также возникают в результате переговоров технических потребностей и методологической педагогики.

Работа Лесли Гей-младшего с рок-группами в Нью-Йорке также показала, что нетрадиционные, неэлитные музыканты имеют сложные способы записи песен, используя тот материал, который спонтанно или намеренно возникает на сцене и на репетиции. Также и работа Мерил Кригер сфокусировала внимание, среди прочего, на том, как женщины и мужчины договариваются о гендерно-доминирующем пространстве студии звукозаписи, где женщины часто находят, что им нужны посредники-мужчины, чтобы отстаивать законность своего творческого выбора.

Работа Кристофер Вашбурн 2008 года и Трэвис А. Джексон 2012 года, соответственно, исследовала различия между отдельными подходами сальса и джазовыми музыкантами в записи и живых выступлениях. Для музыкантов приоритет, придаваемый живому выступлению в научной и популярной беседе, временами кажется обратным: как это часто бывает для рока, запись предшествует исполнению. Разные музыканты работают в студии в разное время, записывают треки частями под ритмический клик и под наблюдением продюсера. Только после того, как полученные треки были отредактированы и смешаны, и после того, как концерты были спланированы, лидер мог сформировать альбом и его звучание. Любая группа, собранная для выступления в туре, не только изучала материал записи или от других музыкантов. Но также она должна была быть готова изменить уже созданные композиции под требования танцоров, которые сопровождали тур и исполняли дополнительные трех-четырёх-минутные танцевальные композиции.



Работа Джексона, так же, подчеркивает различные варианты аранжировок композиций, которые музыканты меняют в зависимости от аудитории исполнения – в студии, ночном клубе или концертном зале. Хотя отдельные музыканты предпочли бы зафиксированные формы песен и их аранжировок, все они признают, что параметры сами налагают различные временные и интерактивные ограничения на них и других участников мероприятия и, следовательно, требуют различных видов участия. Музыканты в студии звукозаписи, например, имеют гораздо больше гибкости, чтобы исправить ошибки исполнения, а также из-за возможности наложения дублей и повторений, они могут не допускать таких ошибок и вовремя их корректировать. Выступая перед живой аудиторией, в отличие от записи, музыканты приносят в жертву возможность исправлений, подключая импровизационность и харизму, что вознаграждает их аплодисментами. Также запись в студии дает возможность музыкантам провести тщательный анализ всех деталей аранжировки и звучания.

Другие этномузыковеды смотрели более непосредственно на пути, в которых благодаря специфическим техническим решениям инженеры и производители облегчают творческие формы. В своей работе о звукорежиссуре в южноафриканских студиях, Луиза Мейнтджес уделяет пристальное внимание динамике достижений, технологии музыкальных навыков, понятию авторских прав и пр. Посредством множества детальных исследований она раскрывает интереснейшие идеи, мысли и работы, необходимые для создания «живого» звука, которые создают эффект непосредственного присутствия и неотличимости записи от живого исполнения. Кроме того, она показывает, что существует детальное внимание к традиционному и современному искусству. Также она обнаруживает, что звукозаписывающие компании в Южной Африке делают осознанный выбор в отношении тембра, ритма и языка, в числе других возможностей, основываясь на своих знаниях местной и международной музыки, когда они позиционируют себя на этом континууме, представляя, как их работа по-новому зазвучит за границей.

Аналогичным образом, в своей работе над турецкой музыкой Элиот Бейтс исследует аналогичные проблемы таким образом, что основывается и расширяет предыдущую работу на студиях звукозаписи в этномузыковедении и за его пределами. Работая как инженер звукозаписи и как исполнитель, Бейтс смог добавить к предыдущим обсуждениям практики записи подробное рассмотрение средств и причин, по которым опытные инженеры манипулируют отдельными треками, используя традиционные студийные технологии, а также возможности компьютерного цифрового аудио. Он объясняет: «После того, как записи сделаны, аранжировщик принимает решение о необходимых изменениях записанных частей. В некоторой степени ноты можно перемещать раньше или позже, короткие отрывки можно регулировать по интонации, а тембр можно изменять (с помощью сжатия и реверберации). Определенные мелкие детали (звуки дыхания, щелчки, несоответствия интонации и орнаменты) либо определяются как лишние, либо, наоборот, предопределяются как характерные музыкальные особенности. Таким образом, инженер и аранжировщик контролируют расхождения в игре и выразительные микроэффекты, выбирая их для редактирования пьесы».

В работе Мэйнтжеса и Бэйта важно то, что запись – это созидающий, творческий, а не разрушительный процесс, включающий сложные социальные переговоры, которые эстетически ориентированы в дополнение к коммерческой мотивации.

Помимо записей мировой музыки, эти труды дают нам представление о том, как сами музыканты и звукорежиссеры заботятся о распространении материала. Мы можем быть уверены, что архивы, созданные в прошлом, и огромное множество оригинальных записей экспедиций фольклористов, сравнительных музыковедов и собирателей сохраняют свою ценность. Проекты по сохранению и реставрации Берлинского фонограммного архива, а также работа под эгидой Этнографического видео для обучения и анализа, Digital Archive подтверждают важность этих материалов, а не только то, что они рассказывают нам о музыкальной практике в различных местах и времени. Также изучение этномузыковедения отражает признаки изменения в музыкальных традициях. Кроме того, коммерческие записи, производимые с участием исследователей или без них, будут по-прежнему звучать так, что будут меняться в зависимости от того, какие вопросы мы ставим перед ними. Действительно, необходимость почти неизбежного сохранения как старых, так и новых материалов, доказывает, как никогда ранее, что современные ученые, как Торс и Блом, а также записывающие лейблы благодаря своим творческим действиям создают материалы, которые появятся в будущих архивах. В той степени, в которой все три группы участвуют в распространении мировой музыки, они должны все более внимательно относиться к своим обязанностям перед широким кругом участников: традициями практики и исследований, из которых они возникают; их занимавшиеся в конкретных областях предшественники, современники и преемники; и разнообразные



аудитории за пределами их областей, которые продолжают их работу.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

- 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
- Adinolfi F. (2008) Mondo Exotica: Звуки, Видения, Навязчивые идеи Поколения Коктейля, Дарем, Северная Каролина: Издательство Duke University Press
- Anderton C. (1983) Guitar Gadgets, Нью-Йорк
- Эрлманн В. (1999) Музыка, современность и глобальное воображение, Нью-Йорк: Издательство Оксфордского университета
- Фаррелл Г. (1988) «что отражает поверхность: Использование элементов из индийской музыки в популярной музыке и джазе, Popular Music
- 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. Vorn 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
- Fewkes JW (1890) «Об использовании фонографа среди индейцев цуни»
- Freire-Marreco BW и JL Myres (ред.) (1912) Примечания и запросы по антропологии, 4-й Эдн, Лондон: Королевский антропологический институт Великобритании и Ирландии
- Гилман Б.И. (1891) «Мелодии Зуни», Журнал американской археологии и этнологии,
- Гомес-Санчес Е. и соавт. (2011) «ATR-FTIR-спектроскопия для характеристики материалов магнитных лент», E-Preservation Science,
- Gracyk, T. (1996) Ритм и шум: Эстетика рока, Дарем, Северная Каролина
- 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