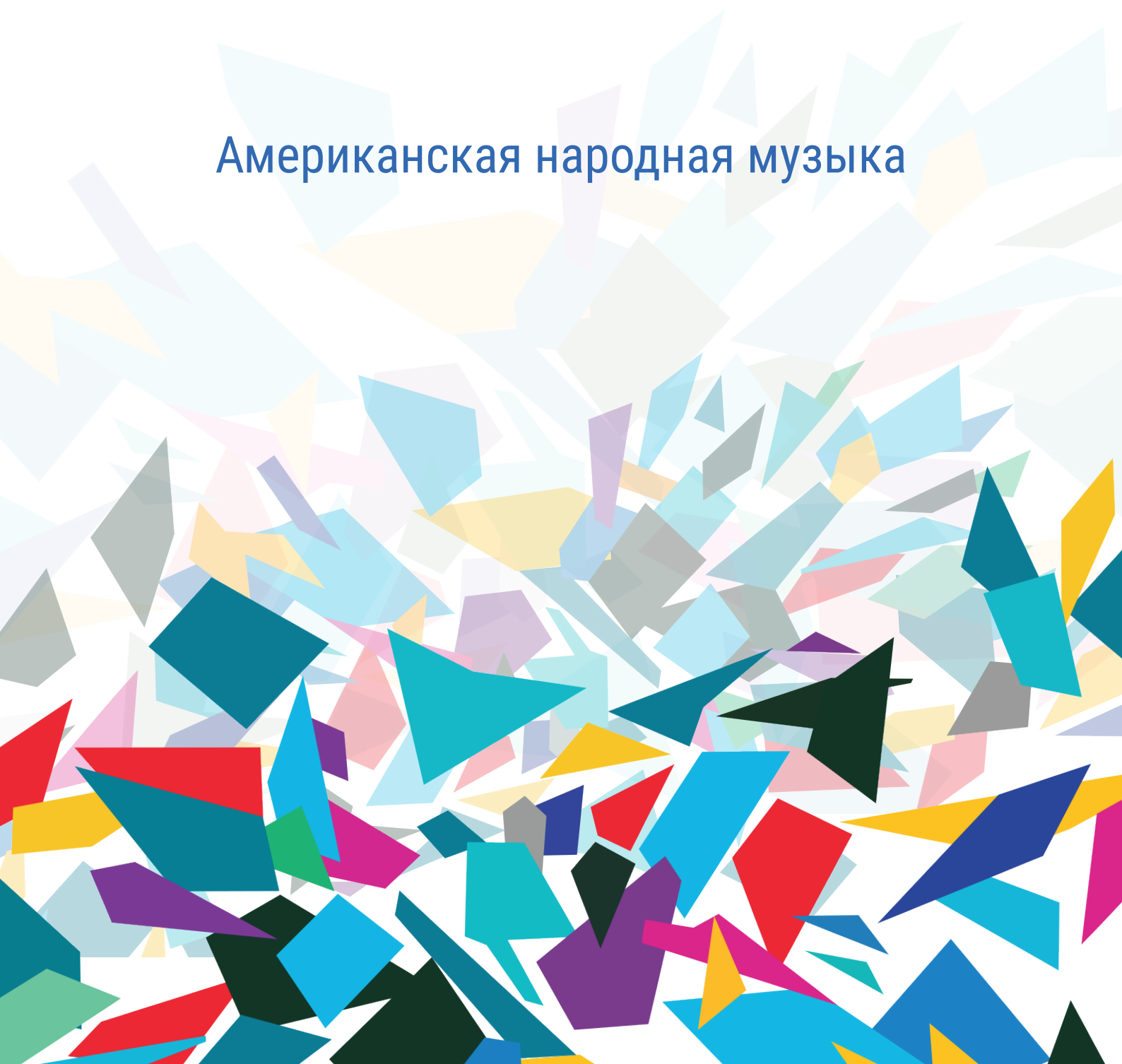


ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Американская народная музыка





Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Американская народная музыка

Автор лекции: Ирэна Аравина

Христофор Колумб открыл Новый Мир – и чаще всего это открытие относят именно к Соединенным Штатам, хотя это не совсем так. 500 лет спустя, в 1992 году высадка Колумба отмечалась на фоне так называемого «Нового мирового порядка», который, после распада Советского Союза, все больше походил на попытку американизировать всю планету. Новый Мир был как бы противопоставлен всему остальному миру и в то же время являлся его универсальным образом.

«Мировая музыка», как понятие, немыслима вне этой взаимосвязи, когда субъективный мир и мир политической и культурной торговли вступают в диалог, отмеченный сложным театром включения и исключения, в котором каждая сторона производит альтернативные проекции и интроекции, завоевания и жертвы. Американский случай является образцовым.

Колониализм находит в Америке сначала объект, затем силу экспансии и одновременно порабощения и резервации. Это отношение, точно отслеживаемое историей американской музыки, имеет структуру полосы Мёбиуса, в которой статус колонии и империи, внутри и снаружи, хозяина и раба, субъекта и объекта, переплетаются друг с другом в непрерывной модели без конца или первопричины.

Вопрос «Что такое мир людей?» настойчиво задавался со времен американской революции и демократического поворота, который положил начало современной эпохе и с тех пор превалировал в американской политике, обществе и культуре. Понятие «Мы, народ», созданное в качестве субъекта Конституции 1787 года, унаследовала эпоха Просвещенного универсализма, но в то же время Америка представляется национальным государством. Поэтому с самого начала расы и нация были в противоречии. Национальная семья, разрываемая между этносом и демосом, была еще более раздроблена различиями между мужчинами и женщинами, хозяевами и рабами, цивилизованными и варварскими. Фактически понятие «мы» было ограничено (белыми) мужчинами, владеющими собственностью.

Сказки «Янки дудл»: эпоха революции

Молодая республика стремилась как можно скорее представить себя в форме народных песен. Примерами таких попыток являются песни «Приветствую Колумбию» на мелодию «Марша Президента»; «Звездно-блестящее знамя», заимствовавшее мелодию английского марша восемнадцатого века «В Анакреон на небесах»; а также песня «Америка», присвоившая мелодию британского государственного гимна «Боже, храни короля».

Все три песни, прямо или через имитацию, используют музыкальные стили, связанные с европейской элитой для выражения национальной цели и единства на службе буржуазного государства. Как раз в тот момент, когда проблема репрезентации вышла на первый план – Конституция, конечно, касается именно механизмов представительства на политическом уровне, современные методы буржуазных музыкальных форм были разработаны, чтобы предоставить новые способы представления социального пространства. Эти песни предлагают себя как носители того «единства», которое Бенедикт Андерсон назвал ключевым инструментом национального «воображаемого сообщества». Не удивительно, что эти песни сопровождали все более поздние проявления интенсивного американского патриотического чувства. Например, память о событиях 11 сентября. Тем не менее, как напоминает нам Андерсон, для французского философа XIX века Эрнеста Ренана «суть нации заключается в том, что у всех ее людей много общего, а также в том, о чем все забыли». Эта драма воспоминаний, собирающейся скрепить национальную семью, требует, чтобы некоторые события, некоторые персонажи, некоторые способы выражения, которые могли бы разрушить ее генеалогию, были «забыты» – удалены или искажены. О чем же забыли три американские национальные песни?

«Янки-дудл» – это американская национальная песня, которая сегодня понимается в патриотическом ключе. Она была одним из первых гимнов США, который использовался короткое время во время войны за независимость. Также является гимном штата Коннектикут. Хотя первоначально она возникла как юмористическая песенка.

По некоторым данным, тривиальная мелодия этой песни была известна в Англии во времена Карла I под названием «Нанки-дудл» и пелась королевскими кавалеристами в насмешку над противником короля Оливером Кромвелем. Во время колониальной войны с французами в июне 1755 года эта песня была перенесена английскими войсками в Северную Америку, новый текст, как считается, был сочинён полковым врачом Ричардом Шакбергом и выражал насмешливое отношение британских офицеров к североамериканским новобранцам. В дальнейшем текст песни неоднократно переписывался.

Возможно, его можно услышать и в современных мелодиях, звучащих с разнообразными вариантами



Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Американская народная музыка

Автор лекции: Ирэна Аравина

текстов, повсеместно распространенных в эпоху Революции и Федерализма, и широко популярную среди американцев и в то время, и в наши дни. В 1826 году текст звучал следующим образом:

Янки Дудл к нам верхом
Приезжал на пони.
Шляпу круглую с пером
Звал он макарони.

Хотя ранние версии Yankee Doodle различаются в деталях, в них сохранены веселая мелодия, и грубый юмор. К тому же песенка хорошо подходит для танца. Вскоре мелодия заняла ключевое место в музее американского культурного наследия, из которого она постоянно создавала новые версии.

Согласно легенде, песня «Янки Дудл» возникла у британских военных, которые использовали ее, чтобы высмеивать местных простаков; «Янки», конечно, поначалу был термином насмешек, а слово «дудл» в Англии восемнадцатого века означало простак или болван. Затем местные жители присвоили песню в духе иронической инверсии. Нет сомнений в том, что британцы пели и играли ее во время революционной войны, а позже американцы распевали ее во время войны Юга и Севера. Многие из самых ранних публикаций британские. Начиная с 1770-х годов ссылки и варианты множатся. Однако первое опубликованное упоминание содержится в американской балладной опере «Разочарование».

Какими бы ни были точные детали культурного обмена, эта песня – яркий пример того что, как говорит Оскар Соннек, песня «переворачивает мир с ног на голову». Американцы превратили этот колониальный опыт в свою пользу, играя на британской доверчивости об этой песне. Yankee Doodle, поскольку она так невинно отзывается об имперской власти, может даже считаться первой постколониальной песней. И если говорить прямо, она может претендовать и на статус первой популярной песни узнаваемого современного типа. Поскольку она быстро входит в коммерческую эксплуатацию и отождествляет народную ностальгию, ее многовариантная история включает в себе отношения, характерные для этой новой культурной экономики. С обеих точек зрения «Янки Дудл» обладает мифическим качеством – податливостью, которая, как это ни парадоксально, является признаком национальной принадлежности.

Однако, как бы забывая свое британское происхождение, в опере «Разочарование» «Янки Дудл» исполняет персонаж с черным лицом, по прозвищу Енот. У британского театрального композитора Чарльза Дибдина есть версия в его Музыкальном туре в 1788-м году. Там «Янки Дудл» исполняется черными персонажами, а остальные их песни часто не отличаются по стилю от «Yankee Doodle». Такой порядок стал широко распространенным в британских и американских театрах примерно с 1770 года.

Несколько лет спустя в уличном театре Ламон люди рабочего класса из бедных районов Нью-Йорка, как черные, так и белые, собирали мятежную плебейскую уличную культуру танца и песни, которая в свое время подпитывала карикатурные шоу менестрелей. «Черное лицо» представляло собой некую маскировку. При этом исполнитель с выкрашенным жженой пробкой лицом пел чаще «Ирландские песни», которые были более популярны – как в Америке, так и в Британии.

Ирландские мелодии Томаса Мура (изданные в 1808 году), стали основным источником для подобного репертуара. Но хотя адаптация старых мелодий Мура более подходила для уважаемых салонов, давая им возможность присоединиться к большему евроцентричному тексту отечественной песни они так же обращались к тысячам пролетарских ирландских иммигрантов, которых на простом языке того времени также именовали «Белыми неграми».

Псалмы Новой Англии предложили религиозный эквивалент «Янки Дудл»; но поскольку растущая урбанизация привела к увеличению спроса на более утонченную музыку, она стала жертвой реформаторов – или, скорее, ее стиль был вытеснен на юг, чтобы сформировать «духовную народную песню» традиции Спиричуэлс. Здесь он вступил в продуктивный контакт с новыми типами песен – гимнов, которые позже будут называться госпел. Они возникли в начале 1800-х годов. В их исполнение были вовлечены как белые, так и черные люди, и снова мы можем распознать музыкальные особенности, которые должны были идентифицировать черную музыку. Эта музыка была практически неизвестна за пределами Юга. Исключение составляли сообщения путешественников, описывавших культуры далекой Африки к югу от Сахары. Здесь искажение принимает свою самую глубокую форму, поскольку несет отпечаток музыки, находящейся под запретом. Во времена становления афроамериканской протестантской церкви игра на этнических барабанах и пение африканских языческих гимнов в Луизиане были запрещены, хотя прежде им отводилось специальное время и место.

Момент революции, представленный в Yankee Doodle и других национальных песнях, был реальным и признан во всем мире: Например, «Янки дудл» играли парижские солдаты после падения Бастилии.



Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Американская народная музыка

Автор лекции: Ирэна Аравина

Образы рабства, расы и мятежа

Бенедикт Андерсон отмечает, что основной чертой, которую стремится позабыть американская и британская история, является драма братоубийства, развернувшаяся на арене революционных войн. Если старые различия не могут быть сохранены как братские, то есть, если не забыты идейные толкования, семейное единство разрушается. За отстаивание идеалов, как новых, так и старых, проливалась кровь. Вот почему, добавляет он, американский конфликт 1861-65 годов должен называться гражданской войной – войной между братьями, а не войной между отдельными нациями или народами. Здесь также на карту ставился статус чернокожих членов семьи, поскольку война велась частично из-за проблемы рабства.

Опубликованный в 1862 году «Боевой гимн Республики» быстро стал почти официальным гимном кампании юнионистской стороны. Энни Дж. Рэндалл отмечает, что он фигурировала в патриотических событиях после 11 сентября, а также имел давнюю историю адаптации к текстам протеста. Его использовали суфражистки, борцы за гражданские права, противники войны во Вьетнаме.

Эта песня известна и в других версиях как например «Джон’с Браун Боди» – то есть «Тело Джона Брауна». Рэндалл описывает, как бесчисленные версии «Джона Брауна», распространившиеся после 1861 года, были истолкованы как реальные события, воспетые в народной песне. Например, некоторые афроамериканцы чувствуют реально существовавшую историческую личность – воинствующего аболициониста Джона Брауна, лидера неудачного освободительного похода в 1859 году на федеральный арсенал в штате Вирджиния, за что он был позже казнен.

Образы рабства, расы и мятежа – вычеркнутые из текстов Уорда вместе с самим Брауном – широко распространены в этих местных текстах. Мелодия, на которую были спеты все версии, возникла как гимн военного собрания. Свою жизнь она начала, вероятнее всего, на юге – ее первая версия звучит так – «Скажите, братья, где вы встретите нас».

Во время Гражданской войны в США Конфедерация имела свой собственный «государственный гимн» – «Дикси»; хотя в конце войны Линкольн быстро присвоил ее в качестве национальной мелодии для обновленного Союза. Песня была написана в 1859 году Дэном Эмметтом, известным исполнителем театра менестрелей и, вероятно, его главным композитором. Как только началась война, несмотря на то, что Эммет был северянином, его произведение было выбрано как гимн Юга. Это не подлежит сомнению, потому что декларации в его тексте: «В Дикси Лэнд я утвердился, чтобы жить и умереть за Дикси». Народная мысль живет гораздо дольше, чем в «Боевом гимне», частично в текстах, которые обильно приправлены псевдо-черным диалектом, и частично в пентатонических, блюзовых формах мелодии хора, сродни англо-кельтской народной песне и современным афроамериканским мотивам (которые, несомненно, были тщательно перемешаны в музыкальной культуре Юга к этому времени). Таким образом, черное лицо Дикси является высоко опосредованным фактом. Если «Боевой гимн» старается не упоминать вопрос рабства, «Дикси» присваивает его, реакционный патернализм идет параллельно с либеральным выкручиванием рук.

К этому времени театр менестрелей был самым популярным музыкальным (и театральным) жанром в Америке. Его рождение связывают с появлением знаменитой танцевальной песни Томаса Райса 1828 года *Jump Jim Crow*. Хотя успех театра был связан с популистским политическим поворотом, связанным с джексоновской демократией, в нем содержалось гораздо больше гротескной карикатуры на черную культуру, чем в прямом расизме низшего класса. Защищенные черной маской, белые актеры, утверждая, что они отличаются от тех, кто ниже их, могли также высмеивать своих «лучших» – не говоря уже о женщинах всех рас, осуществляя насмешки через переодевание. В этом карнавальном театре «любви и воровства» взаимопроникновение гротеска и юмора наиболее полно отражало существующую действительность.

Позже черных артистов тоже стали приглашать в театры менестрелей, но при этом им приходилось выглядеть белыми, загримированными под черных. В качестве дополнения, первый опубликованный сборник спиричуэлс, вышедший в 1867-м году под названием «Песни рабов США», направил свою «безумную золотую энергию» в упорядоченные формы западной нотации, так же как показательные хоры первых черных колледжей переложили эти песни в строгую уставную форму Западного буржуазного концертного зала. Шоу менестрелей тоже начало подвергаться редакции и самоцензуре, чтобы привлечь аудиторию среднего класса – действительно, в конце XIX столетия в 1850-х годах, композитор Стивен Фостер установил новый жанр для черного персонажа. Тема истязаний и рабского труда на плантациях была закрыта, а вместо нее были предложены два типа черных амплуа – симпатичный простак, либо примитивный гротескный юморист. Ценой этого забвения стал прием чернокожих в национальную семью



Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Американская народная музыка

Автор лекции: Ирэна Аравина

Соединенных Штатов.

Наряду с реальной гражданской борьбой эти культурная дипломатия сыграла свою роль в воссоздании народно-популярного жанра в середине девятнадцатого века. Множество социальных столкновений – «американец 1848 года», как его называли, – сопровождалась драматической территориальной экспансией, особенно в результате войны в Мексике 1846-48 годов. Колониальный прорыв на юго-запад облегчил необходимость борьбы с внутренней колонией Америки. Поскольку и менестрели, и чернокожие были распространены за границей, труппы менестрелей гастролировали по Европе еще в 1840-х годах, а Спиричуэлс- хоры Фиска повторили их путь в 1870-х годах, но оба жанра распространились гораздо шире: в Южную Африку, Австралию, Азию и другие страны. Они не только определили рамки для культурного развития черной музыки в Америке, они также предложили всему миру материал для новой возникающей категории мировой музыки.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Болман П.В. (1991) 'Репрезентация и культурная критика в истории этномузыковедение», в Б. Неттл и П. В. Болман (ред.), «Сравнительная музыковедение и антропология музыки»: Очерки истории этномузыкологии, издательство Чикагского университета, (1992) 'La riscoperta del Mediterraneo nella musica ebraica: Il discorso dell'Altro nell'etnomusicologia dell'Europa ', в Tullia Magrini (ed.), *Antropologia della Musica e Culture Mediterranee*, Венеция: (1996) «Паломничество, политика и музыкальное переосмысление Новой Европы», *Ethnomusicology*
2. Болман П. В. и Г. Пластино (ред.) *Jazz Worlds / World Jazz* Brusila, J. (2003) «Местная музыка»: Дискурс мировой музыки, изучаемый в трех примерах из Зимбабве: Мальчики *Bhundhu*, Вирджиния *Mukweshu* и *Sunduza*, Хельсинки: Публикации Финского общества этномузыкологии
3. Кларк Э. (2005) Пути слушания: Экологический подход к восприятию музыкального смысла, Нью-Йорк: Издательство Оксфордского университета
4. Клейтон М. (2008) «На пути к этномузыкологии звукового опыта», в Н. Stobart (ed.), *New (Ethno) Musicologies*,
5. Г. Марк (1982) *Запись Культура: Политика и поэтика этнографии*, Беркли: Калифорнийский университет Press
6. Cusick SG (2006) «Музыка как пытка / Музыка как оружие», Trans: *Revista Transcultural de Musica / Транскультурное музыкальное обозрение*
7. Davis R. (2005) 'Восточная музыка Роберта Лахмана: Вещательная инициатива в 1930-х годах «Палестина», Д. Купер и К. Доу (ред.), «Средиземноморье в музыке»: Критические перспективы, общие проблемы, культурные различия»
8. Элиас Н. (1982) *Цивилизационный процесс*, пер. Э. Джефкотт, Нью-Йорк: Пантеон Энгельгардт, Дж. (2005) «Пение в «переходе»: Музыкальные практики и идеологии возрождения в православной церкви Эстонии», доктор философских наук, Университет Чикаго,
9. Эрлманн В. (1999) *Музыка, современность и глобальное воображение*, Нью-Йорк: Издательство Оксфордского университета
10. Lyslo P. (2003) *Музыка и технокультура*, Мидлтаун, Коннектикут: Издательство Уэслианского университета
11. Moore A. (1993) *Рок: Основной текст: Развивая музыковедение рока*, Бекингем