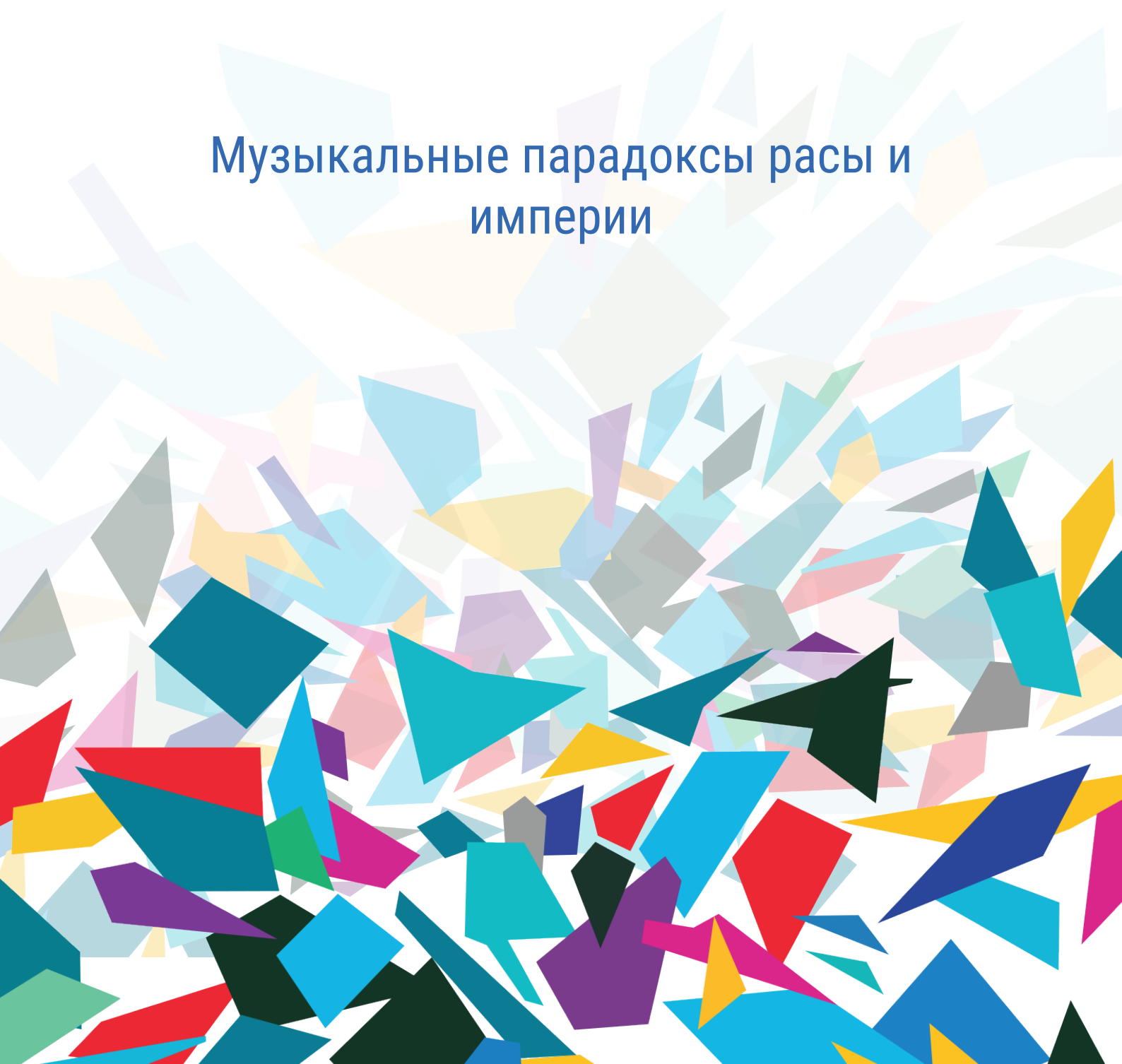


ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Музыкальные парадоксы расы и
империи





Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Музыкальные парадоксы расы и империи

Автор лекции: Ирэна Аравина

Авторы этой работы предлагают историческое отображение музыкальных/расовых группировок, которые возникли в контексте современной мировой системы начиная с восемнадцатого века. Особый акцент Маршалл и Радано делают на социальные последствия преобразований в эпоху глобальных сетей. Авторы признают, что расовые конфигурации в музыке приняли множество форм по всему миру. Маршалл и Радано ориентируются на американский культурно-расовый вопрос. А центральной точкой своего анализа делают афро-американское искусство. Они называют его «парадоксальным», т.к. его источником был класс американского общества, угнетенный по расовому признаку, а сегодня оно стало международным знаком свободы и сопротивления.

В какой-то степени парадоксальна и сама попытка изучать расу в истории мировой музыки. «Это немного походит на попытку заманить в ловушку неуловимое животное, – пишут авторы. – Поскольку раса – это скорее вера, чем осязаемая реальность, она неизбежно остается в сфере идей, и именно по этой причине само ее существование продолжает оставаться предметом дискуссий».

С другой стороны, отрицание существования расы вызывает беспокойство. Значимость так называемого «черного факта», то есть влияния негритянской музыки на развитие мировой музыки не подлежит сомнению. А отрицание расы приводит к тому, что белым музыкантам отдается первенство в таких жанрах, как джаз, блюз и рок-н-ролл. В качестве примера можно привести Ирвинга Берлина – выдающегося композитора «рэгтайма»; Пола Уайтмена, которого называли «королем джаза»; Бенни Гудмэна – «король свинга»; и наконец просто «короля» – имеется в виду конечно же Элвис Пресли.

Статусно-расовые позиции сегодня не проявляются так очевидно, как в XX веке, культурный авторитет белых людей доминирует в культуре планеты. Чтобы показать этот музыкально-социальный феномен, который кажется одновременно повсеместным и отсутствующим, Маршалл и Радано разделили свое исследование на две части. В первой они показывают исторические траектории расы, которая в конечном счете, установит идею афроамериканского центра, как ключевого показателя музыкального отличия от популярных практик мировой музыки в Европе, Африке, Северной и Южной Америки. Многие люди считают, что афроамериканцев отличают особенности культурного производства, соединившие в себе универсальные требования идентификации. Африканизм в звуке появляется в островках общества, будучи исключенным из политического единства, так же, как его популярность и привлекательность способствуют его статусу в центре социального единства.

Фактические выражения черной музыки могут принимать бесчисленные формы. Возьмем, к примеру, известную в 90-х годах прошлого столетия группу «Монтенигерс». Это группа из Черногории – бывшей югославской республики, ныне – независимое государство. Как известно по-английский его название произносится как Монтенегро. В 90-х участники группы «Монтенигерс» обыграли слово, оскорбительное для американских чернокожих, ссылаясь на резервационное положение черногорцев в Югославии.

Кроме того, хип-хоп аудитория Токио, которые принимает и одновременно критикует американские стили, чтобы сформулировать новую японскую исключительность, представляют аналогичное явление. Наконец, в современных ритмах мы находим яркий след афроамериканской музыки, которая становится самым мощным формальным аспектом в мировой поп-музыке в первой половине XX века. Как расовый признак, ритм оказывал сильнейшее воздействие, ориентируя музыкальное движение от Нью-Йорка до Гаваны, в метрополии и провинции по всему миру.

Во второй части своего исследования Маршалл и Радано изучают, как парадокс включения или исключения черной музыки усиливается и расширяется в рамках глобального распространения американской популярной культуры после Второй мировой войны. Они демонстрируют, как повышение статуса общественных искусств привело к фундаментальному культурному сдвигу в глобальных мегаполисах. Этот сдвиг предположил появление новых социальных возможностей, поощряя заявления о постнациональном, постамериканском и даже пострасовом космополитизме. Сила и привлекательность социальных движений, в основном сосредоточенных на молодежных культурах, напоминает нам о том, что между музыкой и расой существует глубокая связь и эта связь является одним из доминирующих факторов современной музыки.

Дифференциация расовой музыки, так же стара, как явление сегрегации в обществе, в котором исторически смешавшись, различные расы вынуждены жить вместе. Расовые различия диктовались многими способами и согласовывались с прочими разделениями по внешним признакам – пол, класс, возраст и т. д. По мнению некоторых теоретиков, расовые различия по существу являются политической экономической категорией.

Расовые различия, о которых мы чаще всего говорим, когда заходит разговор о расе вообще, исторически



Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Музыкальные парадоксы расы и империи

Автор лекции: Ирэна Аравина

связаны с международным экономическим строем рабства. Этот строй в конце XVIII века установил ряд определенную социальную иерархию. Музыкальные произведения так называемых «неполноценных» народов оценивались, как правило, в соответствии с провозглашенной расовой разницей.

Музыкально-расовые конфигурации, описанные Руссо как национальные отличия и работа Франсуа-Жозефа Фетиса в европейском издании «История музыки» 1869-го года, излагают голландские представления индонезийско-китайских выступлений и обсуждают широкое распространение африканской музыки в колониальной литературе. Такой подход возымел множество нелицеприятных последствий. Одним из примеров таких последствий является антисемитская позиция Рихарда Вагнера в отношении еврейской музыки и другие подобные случаи, которые позиционировали Германию и гармонические системы Европы в центре истории.

В Соединенных Штатах, где колониальные и имперские проекты еще только начинали свое развитие, расово-музыкальные образования появились главным образом в афроамериканских представлениях. С точки зрения музыки они бросали вызов различным местным концепциям культуры. Первоначально они были сосредоточены в песнях рабов, которые в свою очередь легли в основу песен бродячих менестрелей. Этот жанр позже вырос в самостоятельный гастролирующий театр менестрелей, обладавший большой популярностью, неся афроамериканское самобытное искусство в середине 1840-х годов в выступлениях в Европе, Африке и в других местах.

Эти выступления установили прототип, который вновь подтвердил социальные противоречия, присущие расовой сегрегации. Музыкальная культура рабов стала вдохновением для белых людей, эти представления как пародийные комические формы одновременно выявили расово обусловленную недоступность черной экспрессивной культуры, подтверждая господство белых и сдерживание афроамериканцев.

Таким образом, ключевая культурная ценность в производстве американской популярной культуры проистекает из непредвиденных обстоятельств отношений хозяина и раба: здоровый мир в основе формирующейся национальной культуры вырос из нестабильных экономических отношений, в которых «черная музыка» происходит от маргинализованного населения, которое было ранее поработано. Именно в том варианте исполнения, которое уничижительно называлось «черномазым», расовое искусство рабов стало едва ли не главным образцом американской культуры, образцом, который в то же время подтвердил господство белых. Расово-музыкальный феномен в Соединенных Штатах в дальнейшем будет циклично расти, чтобы установить доминирующее положение в истории мировой музыки.

Новое, глобальное присутствие музыки связано с двумя основными причинами. Первая заключается в становлении Соединенных Штатов как военно-экономической державы, чья сфера действия расширилась во всем мире после колонизации Филиппин и американского вмешательства в две мировые войны. Вторая причина – это появление массовой культуры внутри потребительского общества и ее последующее мировое распространение в качестве основного представительства Соединенных Штатов. В течение первого десятилетия двадцатого века, изобретение фонографа и радио, а также движения афроамериканского населения в Европу во время Второй мировой войны, спровоцировало возникновение нового уровня культурного экспорта, так как черные американские выступления стали влиятельным инструментом, который способствовал росту статуса и власти Соединенных Штатов.

К концу 1920-х и 1930-х годов американские музыкальные стили, в особенности черные, стали все более распространенными – от спиричуэлса в Германии до рэгтайма в Южной Африке и джаза в Китае. Музыкальные произведения и запись, в свою очередь, вдохновили местных авторов на создание музыки, в которой сочетались привнесенные «черные» особенности и отечественный колорит.

Главной такой особенностью, характеризующей расовый характер экспортируемой американской музыки, был ритм. В первой половине XX века, в США американцы очень активно интересовались и обменивались музыкой из самых отдаленных мест; например, южноафриканский джайв, кубинский мамбо, бразильская самба и многие другие. Ритм возник в качестве первичного синкретического рисунка в глобальной цепи музыкальной продукции, неся с собой американские элементы расового образа. Этими элементами, с которыми ассоциировалась «черная» музыка были свобода, сопротивление и примитивные понятия о нелегальности и сексуальности. По мере того как эти звуки приобретали привлекательность, они все больше служили американской дипломатии.

После Второй мировой войны, Государственный департамент Соединенных Штатов Америки использовал черную музыку, в частности джаз, как средство американского влияния за рубежом. По иронии судьбы, музыка, которая многими воспринималась как символ свободы, стала доступной благодаря тем же самым государственным структурам, которые ранее действовали в угнетении афроамериканцев. Это, в



Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Музыкальные парадоксы расы и империи

Автор лекции: Ирэна Аравина

свою очередь, помогло вдохновить местные музыкальные общественные движения, стоящие в оппозиции к доминирующим, официальным версиям государства.

Сам язык ритма неразрывно связан с доминирующим расовым вопросом, который, как правило, характеризует качество, внешне присущее цветным людям. Эти ритмические контуры приобретают ценность, поскольку они связаны с системой знаков, которые опираются на коммерческие представления об американских мировых мифах: свободе, игре и власти.

Начиная с подъема рэгтайма, мы можем проследить эволюцию ритма в качестве основного импульса в развитии афроамериканского стиля, поскольку ритм выявил социальную привязанность к самовыражению. Степень и характер этой эволюции резко изменится после социальных, политических и экономических потрясений 1960-х годов, когда новые, общественные движения среди ранее угнетенных групп поднимут новую волну протеста меньшинства.

Такие жанры современной популярной музыки, как джаз, рок, фанк и хип-хоп считаются «черными» по своему происхождению. Растущая роль транснациональных СМИ и миграции усилили каналы обмена и привели к возникновению торговли звуками и образами, которые противостоят имперской власти через музыкальный язык.

Авторы работы приводят два примера этого явления: Филиппины (и их отношения с США), а также Ямайку (по отношению к Великобритании, как бывшему колониальному хозяину, и к США, как к доминирующему соседу на севере).

В июле 1946 года, спустя полвека американского административного контроля, Республика Филиппины стала суверенным и независимым государством. По легенде генерал Дуглас Макартур, который руководил американскими и филиппинскими вооруженными силами, сказал тогда: «Сегодня Америка похоронила здесь империализм». Однако странные плоды этого погребения подчеркивают, что расовые формы музыкального исполнения часто поддерживают двойственное отношение к прочным структурам имперского господства.

В течение десятилетий филиппинцы исполняли версии американской черной музыки, которые являются совершенно неожиданными в их воплощении американской расовой сигнатуры. С появлением YouTube интернет-видео стало служить для усиления расовых идеологий в рамках глобального потока идей, подлежащих корпоративному капитализму.

Лучшим примером этого авторы работы называют видеоролики, которые показывают сотни заключенных филиппинской тюрьмы, танцующих под хорошо известные хиты.

Мужчины из Филиппинского центра заключения и реабилитации в Себу стали звездами Ютуба после того как виртуозно воспроизвели знакомую хореографию из клипа «Триллера» Майкла Джексона, госпел-хита I will Follow Him от Sister Act и U Can't Touch This MC Hammer-a.

Большинство танцев включает в себя не только расовое, но и гендерное переодевание, а волны заключенных в оранжевых одеждах, движущихся в унисон, создают неотразимое зрелище, особенно для американских зрителей. Действительно, эти выступления американской черной музыки исходят и возвращаются обратно в США, что обращает внимание на центральное положение Соединенных Штатов в более глобальной циркуляции расовых рифов и ритмов.

Неслучайно репертуаром выбора для этих заключенных является американская черная музыка. Видеоролики заключенных в Себу, получившие огромное количество просмотров на YouTube, – это песни и танцы, изначально исполненные афроамериканцами. С одной стороны, эти песни и танцы циркулируют как «универсальные» признаки человечности и участия в глобальной современной культуре; с другой стороны, они решительно отмечены как расовая музыка афроамериканцев, наиболее популярная в нынешнем музыкальном мире.

В этой связи еще одним ярким примером с Филиппин является появление филиппинских подростков, которые становятся «американскими идолами» довольно особого рода. Клипы пятнадцатилетней Чариса Пемпенгко, исполняющей песню Уитни Хьюстон для Эллен ДеДженерес и Опры Уинфри показывают, как ток-шоу и их аудитории, были совершенно растеряны и очарованы таким, казалось бы, маловероятным выступлением. Миниатюрная азиатская девушка, виртуозно поющая афроамериканскую балладу в специфичной соул-манере, доказывает жюри и аудитории удивительную одержимость духом черной расы. Она стала новым символом интеграции и меритократии – таким же, как и Рамиэль Малубай. Это певица, которая родилась у филиппинских родителей в Саудовской Аравии, а потом переехала во Флориду и вышла в Топ-10 конкурса American Idol в 2008 году.

Исследователь Пико Айер утверждает: «Филиппины – это не просто место крупнейших военных



Книга: История всемирной музыки, часть вторая

Лекция: Музыкальные парадоксы расы и империи

Автор лекции: Ирэна Аравина

объектов США в мире, – пишет Айер, – это также, пожалуй, самый большой в мире кусочек американской империи в ее самой чистой форме».

По другую сторону американского континента Ямайка является еще одним показательным примером участия в глобальном обороте расовых музыкальных выражений. Несмотря на то, что Ямайка никогда не была формальной колонией Соединенных Штатов, тем не менее это место, которое, как утверждает социолог Орландо Паттерсон, «возможно, было в большей степени подвержено воздействию американской культуры, чем любая другая территория».

Современная история ямайской популярной музыки – это та, в которой американская черная музыка играет центральную роль. Еще за несколько лет до того, как Ямайка обрела независимость от Британии в 1962 году, местные и региональные жанры mento и calypso не выдержали конкуренции с американским джазом и ритм-энд-блюзом.

Ямайка, безусловно, имела прецеденты для расово мобилизованной политики, особенно в отношении преданности Маркусу Гарви и растафарианству. Соблазнительные проекции черной гордости и силы через американский соул и фанк, позже поднятые хип-хопом, оставили яркий след на стиле регги. Политика Регги, однако, была решительно настроена в пользу черных – даже когда она поддерживалась таким представителем стиля как Боб Марли.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Агаву К. (2003) Представление африканской музыки: Постколониальные заметки, Запросы, Позиции, Нью-Йорк: Routledge
2. Balibar E. (1991) «Есть ли «расизм»?», В E. Balibar и I. Wallerstein, Race, Nation, Class, Лондон: Версо
3. Baulch E. (2007) Создание сцен: Регги, панк и дэт-метал в 1990-х Бали, Дарем, Северная Каролина
4. Бхабха Х. (1994) Расположение культуры, Нью-Йорк: Routledge
5. Болман РВ (2000а) Воспоминание о прошлом: Музыка, раса и конец истории в современной Европе», в работах Р. М. Радано и П. В. Болмана (ред.), «Музыка и расовое воображение», Университет Чикагской Прессы, 6 (2000b). Вестернизация другой Европы внутри», в G. Vorn и D. Hesmondhalgh (eds.), Western Music и ее другие: Разница, представление и присвоение в музыке, Беркли: Издательство Калифорнийского университета, (2004) Музыка европейского национализма: Культурная идентичность и современная история, Санта-Барбара: ABC-CLIO
6. Бреннан Т. (2008) Светская преданность: Афро-латинская музыка и имперский джаз, Нью-Йорк: Verso Condry, I. (2006) Хип-хоп Япония: Рэп и Пути культурной глобализации, Дарем, Северная Каролина: Пресса Университета Дьюка Коплан, DB (2008) В Городке Сегодня вечером! Black City Music and Theatre Южной Африки, 2-е изд
7. Деннинг М. (2004) «Конец массовой культуры», в том же «Культура в эпоху трех миров», Нью-Йорк: Версо
8. Эрлманн В. (1996) Ночная Песня: Производительность, мощьность и практика в Южной Африке
9. Фетис Ф.-Ж. (1869) Histoire generale de la musique, Париж