

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ МУЗЫКИ, ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Американская народная музыка
(продолжение)





Баллады и блюз как элемент массовой культуры

400-я годовщина «Открытия Колумбом Америки» была отмечена на Всемирной Колумбийской выставке в Чикаго. Появились некоторые афроамериканские исполнители, но их программы были ограничены классической музыкой и духовными произведениями. По словам афроамериканского композитора Уилла Мариона Кука, новые жанры lowdown – cakewalk, «песня кун», ragtime, которые только были открыты для широкой публики, были включены по этническому признаку выборочно и представляли развлекательный квартал красных фонарей Чикаго, за пределами площади самой колумбийской экспозиции. Были сделаны первые записи «мировой музыки», в которых были задокументированы репертуары музыкантов из разных уголков мира.

Всего за три года до этого Джон Филип Соуза опубликовал свой сборник «Национальные, патриотические и традиционные звучания всех стран», охватывающий практически все уголки планеты, от Афганистана до Занзибара (включая «Янки-Дудл»). Немногим позже в 1901 г. этномузыковед Фрэнсис Денсмор начала свою гигантскую серию записей и транскрипций музыки коренных американцев. Примерно в то же время Джон Ломакс и другие коллекционеры начали систематическую документацию американской народной песни. А начиная с 1903 года, Фрэнсис О'Нил публикует сборники «традиционной ирландской музыки», которые стали образцом жанра и в самой Ирландии стали национальным достоянием, несмотря на то, что оригинальные записи были произведены в ирландской диаспоре Чикаго.

Этот этап интенсивного возрождения и переосмысления народной и традиционной музыки, однако, был также началом современного музыковедения. Колумбийская экспозиция праздновала, прежде всего, триумф промышленности и технологий. Она делала это в то время, когда власть монопольного капитала и методов конвейера представили социальные структуры Америки и ее экономический статус миру, точно так же как имперское давление испано-американской войны 1898 года, представило свой политический вес.

Огромные волны внутренней миграции из провинции в город, с юга на север (включая чернокожих) сопровождалась столь же огромным притоком новых иммигрантов, особенно из Центральной и Восточной Европы (включая множество евреев). Бурные дебаты вокруг концепций расы и национальной принадлежности, сопровождаемые столкновениями музыкальных культур, привели к расовым конфликтам – например ку-клукс-клан пользовался наибольшим успехом именно в этот период. Так же они привели к поляризации между дискурсами ассимиляции и плюрализма. Великая метафора Исаэля Зангвилла о «плавильном котле» часто используется для указания на ассимиляцию, понимаемую как однородность. Имеется в виду выражение о том, что «Америка – это великий плавильный котел, где все расы Европы варятся вместе и реформируются». Однако трудности, с которыми столкнулись многочисленные переселенцы в Америку, также укрепляли традиции, как и воспоминания о родных странах, защитные барьеры. Каждая этническая принадлежность была идентифицирована, или каждая идентифицировала себя фонографически. Новые технологии записи включают в себе симбиоз, посредством которого потенциалы и бытовые проблемы действительно порождают понятие прошлого, утрата которого затем оплакивается, вписывается, увековечивается памятью.

«Коронным песенным успехом Всемирной ярмарки», по крайней мере, по словам ее композитора, была песня Чарльза Харриса «После бала», вышедшая в 1892 году. Она представляет собой классический вальс на 3/4. Пожилой мужчина рассказывает своей племяннице, почему он так и не женился. Он увидел, как его возлюбленная целуется с другим мужчиной на балу, и отказался выслушать ее объяснения. Много лет спустя, после того, как его возлюбленная умерла, он узнал, что тот мужчина был ее братом.

«После бала» стала первым бестселлером в истории популярной музыки. Был продан миллион экземпляров нот этой песни. Она стала также первым мировым хитом – в результате того что она была представлена на чикагской выставке, песня «распространилась по всему миру и была переведена на все известные языки». Именно после этого мы можем говорить о начале популяризации американской музыки во всем мире.

Успеху песни «После бала» весьма способствовала коммерческая модель Тин Пэн Элли – это собирательное название американской коммерческой музыкальной индустрии. Первоначально это ироническое название относилось к 28-й улице в Нью-Йорке, на которой с 1900 были сосредоточены ведущие нотоиздательские фирмы, торговые и рекламные агентства, занимавшиеся пропагандой и распространением развлекательной музыки. По сохранившимся свидетельствам, на этой улице можно было постоянно слышать разноголосый музыкальный шум – звуки многочисленных фортепиано, на



которых проигрывались новинки популярной музыки. В 1903 американский журналист Розенфельд, описывая атмосферу 28-й улицы, сравнивает ее с громадной кухней, где что-то поспешно готовят, побрякивая сковородками и кастрюлями. Сравнение оказалось на редкость удачным, и понятие «Тин-Пэн-Элли» быстро вошло в обиход как синоним коммерческой музыкальной «кухни», а также производимой ею продукции.

Модель Тин-Пэн-Элли, организованная вокруг крупных рынков, экономических масштабов, благодаря эксплуатации новых средств массовой информации и композиционных песен, созданных посредством рационального разделения труда, также быстро распространилась по всему миру. «После бала» – это баллада, в которой ярко представлен сдвиг от рассказа (как в народной балладе) к экспрессивная музыкальная медитация на эмоциональной драме, представленной в виде романтической истории. Как часть этого развития, характерная форма стиха теряла свою значимость, в то время как мелодия взяла на себя основную выразительную функцию. В «После бала» это раскачивающаяся мелодия в ритме вальса, которая в музыкальном и эмоциональном плане образует «интригу». К 1920-м годам эта песня стала стал излюбленным произведением как для публики того времени, так и для целой армии певцов и помог многим добиться славы на сцене. Эта экспансия чувствительности говорит о духовном обнищании городского массового общества, ослабленном в бездушных пейзажах каменных джунглей. Тайные желания одиноких сердец получили обильную пищу в лице гигантской индустрии опосредованного голоса и изображения. Это структуризация чувств, которая распространилась по всему современному миру, куда бы ни попала американская популярная баллада.

Другой основой раннего репертуара Тин-Пэн-Элли было истинно американское изобретение, воплощенное песней кунов, рэгтаймом, а затем джазом. Расистский гротеск, типичный для песни кунов 1890-х годов, продолжил линию blackface – черного лица. Но также, в некотором смысле, это позволило последующим лицензированным музыкальным потокам заразиться афроамериканским ритмом, распространяясь не только на рэгтайм, но даже на балладу. Изобретение «Ритм-баллады» около 1910 года Ирвином Берлином предвосхитило более глубокое взаимопроникновение стилей и приемов, которое к 1920-м годам привело к этническому взрыву, заманчивому и одновременно вызывающим тревогу. Наступил Джазовый век. Самым ярким его предшественником и родителем, действующим на уровне как индивидуального, так и социального воображения, явился блюз.

Появившись, вероятно, как узнаваемый жанр в первые годы столетия, в 1912 году блюз стал популярным благодаря публикации «Даллас Блюз» Харта Ванда и «Мемфис Блюз» Хэнди. Первые записи, начиная с 1915 года, были сделаны белыми певцами, самая ранняя афроамериканская блюзовая запись, датирована 1920 годом. Чернокожие исполнители в блюзовом буме 1920-х годов были ограничены анклавом отдельных лейблов – так называемыми Race Records – и хотя некоторые исполнители, такие как Бесси Смит, преодолевали расовые разногласия, менее популярные певцы редко могли исправить ситуацию. Понимание блюза, таким образом, было переменным и широким – блюзовые баллады, такие как After You Gone, написанные афроамериканскими авторами, но записанные знаменитыми белыми певцами были обычным явлением.

В то же время территория блюза была оспариваема: белое исполнение раздражало черных слушателей и музыкантов, которые, в свою очередь определили жесткие рамки блюзовой формы в размере двенадцати тактов. «Настоящий» блюз, как показала история, «это конструкция, всегда имевшая крайнюю привлекательность для белых», и поэтому количество черных и белых исполнителей на протяжении XX века уравнилось. Благодаря структурности блюза начиная с 1890-х годов появилось множество профессиональных афроамериканских композиторов и исполнителей – Кука, Хэнди, Скотта Джоплина, Берта Уильямса, Джеймса Риза и других.

В мировом распространении американской популярной музыки баллада и блюз включают, возможно, две наиболее влиятельные составляющие. Они плавно перешли в джаз, продолжая самостоятельное развитие и распространение; но джаз немислим без блюзового ядра, и без баллады он сильно отличался бы от исходного материала и структурной формы. Джаз, оказавшийся наиболее влиятельным в плавильном котле Нового Орлеана, решительно говорит об опыте афроамериканцев. Но белое внимание и участие к джазу приобретает особый фокус в более широкой области джаза, как это понимали в начале двадцатого века, когда еврейские певцы – Софи Такер, Эл Джолсон, Эдди Кантор, которые выступали с черным акцентом, а также еврейские авторы песен – Берлин, Гершвин, Арлен и многие другие – в популярном музыкальном бизнесе вместе создали необходимую основу для посредничества. Этот альянс этнических групп широко отмечался в то время, когда джаз часто рассматривался как сочетание черных и еврейских



качеств, и недавно был теоретизирован с точки зрения политики сплава – под знаком двойного изгнания и «двойного сознания».

Рок-н-ролл

Когда в 1956 году Элвис Пресли ворвался в национальное и международное сознание, заразив мир вирусом рок-н-ролла, он сделал это с песней, которая звучала как блюз и баллада – «Heartbreak Hotel». Рок-н-ролл обычно описывается как слияние черного ритма и блюза с белой музыкой кантри. Оба жанра ранее были в основном ограничены собственной аудиторией, но вырвались из своих этнических анклавов. Рок-н-ролл был ориентирован на молодежь. На фоне экономического динамизма и социального консерватизма восстание среди юношей стало вызовом, который можно легко реализовать. Эта двуличная локация, которая впоследствии будет регулировать всю историю рок-музыки, широко распространялась везде, где применялись аналогичные условия; большинство новых популярных музыкальных стилей во всем мире стали молодежными.

Скандал вокруг Элвиса был сосредоточен на его стиле исполнения, то есть на его физических движениях – странных, вызывающих и эротичных одновременно. А также на «жутком» – по словам консервативных критиков – вокальном стиле. Многие из этого было вдохновлено черной музыкой, с которой Пресли был знаком с детства в Миссисипи и Мемфисе. Действительно, из всех стилей рок-н-ролла «рокабилли» Мемфиса отражает наследие длительного музыкального влияния Юга. На фоне тогдашней борьбы за гражданские права, рок-н-ролл может быть действительно представлен как расово прогрессивный; и неудержимый ответ консерваторов на этот новый бой «музыки джунглей» не вызывает удивления. В то же время, образцы белого посредничества никуда не делись. Стиль исполнения Элвиса называли черным и изображали его на карикатурах с черным лицом.

Если Элвис иногда звучит как обновленный Эл Джолсон, его позиция, и позиция белого рок-н-ролла в целом, представляет черное лицо без маски (но все еще в гротеске). Немногие черные исполнители объединялись с белыми музыкантами для коммерческого успеха; но многие (белые) хиты были основаны на черных оригиналах ритма и блюза.

Черное и белое: поп-музыка в эпоху «империи»

Примерно через тридцать лет многое изменилось к появлению другого кумира – Майкла Джексона. Развитие его карьеры происходило параллельно с мутацией его собственного тела: к 1990-м годам, в результате химических и хирургических вмешательств он выглядел как белым, так и черным. Его виртуозный танец, явно отталкивающийся от афроамериканских корней, был также необычайно изобретательным и модернизированным – многие сравнивали его с молодым Элвисом. Большую роль в успехе Джексона сыграла такая фигура, как великий джазовый музыкант, композитор и продюсер Куинси Джонс. Аудитория Джексона была многорасовой, многонациональной, глобальной. В 2006 году в Книге рекордов Гиннеса он был назван «Самым успешным артистом всех времен»; у него было тринадцать премий Грэмми, тринадцать синглов № 1 в США, самый продаваемый альбом всех времен («Триллер») и пятнадцать наград World Music; он был первым значительным чернокожим исполнителем на MTV и ветераном мировых гастролей.

Стилистическое развитие Джексона опиралось на рок, поп, соул, фанк и диско и охватило почти весь мейнстрим популярной музыки.

В сингле Black or White Майкл Джексон настаивал на том, что «речь идет не о расах, а о людях», и заявил: «Я не собираюсь тратить свою жизнь на проблему цвета... Неважно, черный ты или белый.» Премьера видеоклипа Black or White одновременно состоялась в 27 странах для примерно 500 миллионов зрителей имел планетарный масштаб. Танцы Джексона последовательно поддерживаются актерами африканцами, азиатами, русскими и коренными американцами, каждый в своем национальном костюме, повторяет движения Майкла, смешивая их при этом с соответствующим национальным танцем. Позже, к повторяющемуся тексту «Это черный, это белый», многорасовая последовательность сгенерированных компьютером лиц превращает одно в другое, показывая человечество как большую семью. Но тем не менее, универсальная гармония Джексона отталкивается от старинной блюзовой последовательности из двенадцати тактов.

Сила черного влияния еще более явно выражена в рэп-музыке, жанре, чей взлет и успех сравним с успехом Джексона. Разнообразие рэпа исключает легкое обобщение – это могут быть протесты, партийная



музыка, образование, гендерная политика, развлечения. Слово «рэп» произошло от английского *rap* – стук, удар – намёк на ритмичность рэпа. То *rap* также означает «говорить», «разговаривать».

Рэп в его современном виде появился в 1970-х годах среди афроамериканцев района Бронкс, куда его «экспортировали» приезжие ямайские диджеи. В частности, родоначальником рэпа называют диджея *Kool Herc*. Читали рэп изначально не в коммерческих целях, а ради удовольствия и делали это поначалу, в основном, диджеи. Это были незамысловатые рифмованные куплеты, обращённые к аудитории.

Распространению рэпа сильно поспособствовало черное любительское радио, которое крутило музыку, модную среди чернокожих, и быстро подхватило новый стиль. Слова «рэп» и «рэперы» прочно закрепились за стилем благодаря треку *The Sugarhill Gang Rapper's Delight* (1979). Одним из первых людей, которого начали называть «рэпером», был радиоведущий *Джек Гибсон* по прозвищу «Джек-Рэпер». Он организовал один из первых конвентов, посвящённых рэпу.

Рэп – один из основных элементов стиля хип-хоп-музыки; поэтому, в особенности, в бытовом разговоре он часто используется как синоним понятия «хип-хоп». Однако рэп как речитатив используется не только в хип-хоп-музыке, но и в других жанрах. Многие исполнители драм-н-бэйс используют рэп. Достаточно часто, – особенно в связи с высокой популярностью, – рэп используется в поп-музыке, образуя поп-рэп. В рок-музыке он встречается в таких жанрах как: рэпкор, ню-метал, альтернативный рок, альтернативный рэп и некоторые другие, например, новые направления хардкор-музыки. Поп-музыканты и исполнители современного R-n-B также нередко используют рэп в своих композициях.

Джаз, рок и рэп сегодня являются «мировой музыкой». Поскольку эти жанры путешествуют, они также не могут не отметить американскую гегемонию. Кроссоверы не могут вообще избежать власти укоренившихся социальных иерархий (так что рок и рэп приходят все еще с расовыми различиями). Креативная фрагментация также может рассматриваться как частный маркетинг на службе глобального капитала. Американский рынок музыки по-прежнему является крупнейшим, и английский язык по-прежнему является языком по умолчанию для популярной музыки во всем мире. И Соединенные Штаты по-прежнему являются имперской державой, империей в старом смысле.

Американская исключительность, сложившаяся исторически, позиционирует себя как суверенную власть настолько далеко за пределами, что, с другой стороны, лишила себя множества других уникальных влияний. Чтобы суверенная власть начала разрушать себя и уступать более прямым формам подражания, необходимо открыться на всех уровнях политической и территориальной принадлежности ее культурных связей – это значит отвергнуть Новый Мир как утопический идеал. Необходимым первым шагом было бы то, что Америка примирится с тем фактом, что американская музыка неизменно окрашена черным наследием. Такое признание стало бы условием, необходимым для появления прогрессивной музыки мира.

Дополнительные ресурсы по теме лекции:

1. Болман П.В. (1991) «Репрезентация и культурная критика в истории этномузыковедения», 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,



Книга: История всемирной музыки, часть вторая
Лекция: Американская народная музыка (продолжение)
Автор лекции: Ирэна Аравина

- 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