

Виктория Антипова

(Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова)

УВЛЕЧЕНИЕ ВОСТОКОМ КАК МЕЙНСТРИМ В АМЕРИКАНСКОЙ МУЗЫКЕ XX–XXI вв.

XX век стал одной из самых неоднозначных эпох в мировом музыкальном искусстве, поставив перед композиторами ряд основополагающих вопросов. Действительно ли вся музыка написана? Как и о чём писать? Обращая взгляд на конец II тысячелетия, можно констатировать, что прежде музыкальное искусство не претерпевало столь значительных изменений на протяжении одного столетия. Его динамичное развитие проявилось в появлении новых техник письма, многочисленных течений в области классической музыки и массовой культуры, обилии кардинально различающихся композиторских стилей.

Заметное место на музыкальной арене в XX веке начинает занимать искусство американское, не имеющее прочных давних традиций и революционно открывающее новые пути, по которым за ним последует весь мир. Охватившие планету джазовая лихорадка и революция в области массовой музыки выдвинули Соединённые Штаты в ряд стран, формировавших музыкальный мейнстрим своего времени. Во второй половине XX столетия творческие интересы американских композиторов перешли на качественно иной уровень, изменилось отношение к самой категории звука, его эстетике и влиянию на человека.

Беспрецедентную роль в данном вопросе стало играть уникальное географическое положение Америки, обособленной океанами как от Запада, так и от Востока в привычном европейском понимании. Искусство Старого света оказывало влияние лишь на Восточную часть США, не доходя до Западного побережья. В то же время переселенцы из Юго-Восточной и Восточной Азии, приезжая в свободную и открытую страну на заработки, привозили с собой свою культуру, скрупулёзно заботясь о сохранении её чистоты и первозданности. Особый, уже сложившийся к XX веку менталитет американцев предполагал не только социальное равенство, но и паритет различных

цивилизаций, в результате чего, к примеру, Пекинская опера и концерты классической европейской музыки одинаково привлекали интерес публики.

Постепенно этап отношения к музыкальной культуре Востока как к экзотическому способу услаждения слуха сменился пристальным вниманием к её особой эстетике. Американские композиторы искали не только новые способы построения музыкальной ткани, но принципиально иные методы воздействия звуком на психоэмоциональное состояние человека. Концептуальная направленность «музыки транс», «фазовой музыки», «процессуальной музыки», постепенно осознанной как американский минимализм второй половины XX века, состояла во введении слушателя в медитативное состояние посредством уникальной звуковой экспрессии.

В своём творчестве ведущие представители нового искусства, такие как Ла Монте Янг, Терри Райли, Стив Райх, Филип Гласс, Генри Коуэлл, Лу Харрисон стремились вернуть музыку в лоно религиозно-философской практики, взяв за основу тысячелетние достижения восточных культур. «Цель музыки состоит в том, чтобы успокаивать и ненавязчиво воздействовать на человека, таким образом делать его восприимчивым к божественным влияниям», – писал один из наиболее ярких представителей минималистического направления Джон Кейдж [1, 29].

Концентрация внимания на психоэмоциональном воздействии музыки привело к повышенному интересу к индонезийскому гамелану. Оркестровое музицирование Юго-Восточной Азии манило идеей единения миров и пониманием звукотворчества как сакрального действия и акта общения с вселенскими энергиями. Ансамблевая игра на музыкальных инструментах изначально являлась особым способом коммуникации с Универсумом, способом притягивать и концентрировать *секти* – энергию, гармонизирующую пространство. Считалось, что гамелан способен оказывать определённое психоэмоциональное воздействие на исполнителей, которые в процессе музицирования достигают медитативного, трансового состояния, при котором

душа сонастраивается с космическими вибрациями. Достижение высшего эстетического удовлетворения (*чочог*) становилось возможным не посредством индивидуального усилия, но группового духовного акта, принимающего вид сакральной мистической практики.

Упоминания о гамеланном ансамблевом музицировании встречаются и в традиционных яванских космогонических мифах, где подобный вид коллективного творчества использовался первотворцом Вселенной для организации изначального хаоса в упорядоченную систему.

Классик минимализма Колин Макфи (1900–1964) ещё в начале 30-х годов занялся изучением гамеланов на острове Бали. Результатом явилась публикация ряда исследований об индонезийской музыке, в том числе монографии «Дом на Бали» (1946), ставшей первой (американской) комплексной работой, посвящённой музыкальной культуре Индонезии. Книга заинтересовала не только широкий круг читателей, но и академический мир.

В течение 10-летнего пребывания в Индонезии Макфи приобрёл навыки игры на многих инструментах гамеланного набора, а также создал ряд композиций, передававших звучание гамелана при помощи западноевропейского инструментария. Резонансными стали такие сочинения, как созданные в 30–40-е годы токката для симфонического оркестра «Табух-Табухан» и «Балийская церемониальная музыка для двух фортепиано», запись которой была осуществлена композитором совместно с Бенджамином Бриттеном.

Одним из первых обратился к изучению традиционной музыки культур мира американский композитор и музыковед Генри Коуэлл (1897–1965). В 30-е годы он начал интересоваться музыкальными традициями Китая, Японии и Таити, изучал музыку Южной Индии, Явы и Бали под руководством ведущих мастеров, преподавал курс «Музыка народов мира» в Нью-Йоркском университете «The New School». Ряду его учеников, в том числе Джону Кейджу и Лу Харрисону, впоследствии предстояло стать важными фигурами в истории американской музыки.

Изучением музыкальной культуры острова Бали занимался и один из первых минималистов Стив Райх (1936). После долгого периода экспериментов в 70-е годы под влиянием африканской и индонезийской культур композитором был создан ряд произведений, ставших классикой минимализма – Music for 18 Musicians (1976), Music for a Large Ensemble (1978), Octet (1978) и др.

Под воздействием индонезийского гамелана менялся и стиль Лу Харрисона (1917–2003) – крупнейшего американского композитора, ученика Арнольда Шёнберга и Генри Коуэлла. Ряд его композиций был создан для инструментов гамелана, привлечших внимание музыканта необычными тембровыми характеристиками. «Меня манил сам звук. <...> Созданная сюита для скрипки, фортепиано и камерного оркестра – это акустическая имитация звучания гамелана» [2, 160]. Совместно с Уильямом Колвигом в 1967 году Лу Харрисон создал набор звуковысотных ударных инструментов, который получил название «американский гамелан» и был впервые использован в его композиции La Koro Sutro (1972). Многочисленные концерты для инструментов гамеланного набора, создававшиеся на протяжении нескольких последующих десятилетий, показали как неугасающий интерес композитора к инокультурным традициям, так и огромные выразительные потенции, заложенные в музыке Индонезии.

Под воздействием восточных культур формировался стиль одного из наиболее ярких композиторов современности Филипа Гласса. Сотрудничество в 1965 году с индийским ситаристом Рави Шанкармом и изучение под его руководством музыки Индии оказало большое влияние на композитора. Возникшая необходимость записать при помощи западноевропейской нотации музицирование таблиста¹ Алла Ракха привела Гласса к осознанию возможности бытия музыкального текста как потока равнозначных ритмических импульсов. Опыт общения с индийскими музыкантами в 60-е годы оказался важен для композитора, отказавшегося от прежних методов сочинения и начавшего

¹ Табла – двойной барабан с регулируемой высотой звучания.

активные эксперименты в области композиции. Активный интерес к культуре полуострова Индостан проявляется на протяжении всего творческого пути Ф. Гласса, начиная с оперы-оратории на санскрите «Сатьяграха» (1979–1980) и заканчивая произведением для хора, солистов и оркестра «Страсти по Рамакришне» (2006). В опере-оратории «Сатьяграха» получили претворение не только индивидуальный стиль композитора, но и его особое мироощущение, испытавшее большое влияние восточных мировоззренческих доктрин, в частности – философии ненасильственного сопротивления (сатьяграха), ставшей жизненным манифестом Мохандаса Карамчанда Ганди – духовного лидера движения за независимость Индии.

Индийская музыкальная культура вошла в «поле» интересов и одного из первых минималистов Ла Монте Янга (1935). В 70-е годы внимание композитора оказалось привлечено к классической музыки Индии. Результатом стало обучение игре на тампуре² под руководством выдающегося индийского музыканта Пандита Пран Натха, среди учеников которого были Терри Райли, Мишель Харрисон, Генри Флинт и Кэтрин Кристер Хенникс, сформировавшие музыкальную культуру современной Америки. В 2002 году Ла Монте Янг в содружестве с ведущими музыкантами Нью-Йорка (Юн Хи Чой, Мэриан Зазила) создал Just Alap Raga Ensemble, специализирующемся на исполнении композиций, основанных на причудливом смешении традиций западной и индийской классической музыки.

Становление минималистического течения в американской музыке XX века происходило под воздействием музыкальных традиций стран Востока, оказавшихся «свежим глотком воздуха» для западной цивилизации. Манящими представлялись не только экзотическое звучание, но и особые религиозно-философские концепции, заложенные в основе музыкальных культур азиатских регионов. Классическая музыка Индии и Индонезии получила широкую

² Тампура – бурдонирующий 4-струнный инструмент, производит эффект «гудения», «жужжания».

известность в XX–XXI вв. не только в своём первоизданном виде, но и пройдя сквозь призму западного композиторского видения, значительно обогатив мировое искусство.

Литература

1. Двужильная И. Ф. Американский музыкальный минимализм. – Минск: А. Н. Вараксин, 2010. – 284 с.
2. Miller Leta E.; Lieberman F. Lou Harrison: Composing a World. – Oxford University Press, 1998. – 320 p.