

Изалий Земцовский:

МОЙ ИДЕАЛ — ИЗУЧЕНИЕ КОНТЕКСТА В ТЕКСТЕ

— В последние десятилетия музыкальная этнография переживает во всем мире бурный расцвет. Можно ли говорить о том, что сейчас она выделилась в некую особую область внутри музыковедения со своими исследовательскими принципами, своей методологией, быть может, даже философией — по сравнению с «классическим» музыковедением, ориентированным на музыкальную культуру Европы?

— Музыкальная этнография настолько развилась, что отчасти уже перестала воспринимать себя как часть музыковедения. Современное этномузыковедение («ethnomusicology», как его называют в Америке) все меньше и меньше пользуется собственно музыкальным анализом. Оно все больше становится этнографией, психологией, социологией, изучением личности, традиций, инструментов, самых диковинных вещей — чего угодно, только не самой звуковой материи. И это общая тенденция. Такая деталь: большинство книг выходит без нотных примеров — к ним нет доверия. Началось все в 1964 году с работы «Антропология музыки» Алана Мэрриэма (1923—1980)¹ — антрополога, мечтавшего о слиянии антропологии с музыковедением и много сделавшего в этом направлении. Заметьте, главное слово здесь — «антропология», так же, как в словосочетании «музыкальная этнография» существительное — «этнография», а «музыкальная» — только определение. Упомяну также эпохальную работу Алана Ломакса (1915—2002) «Стиль народной песни и культура»². Он проводит мысль, что аналитикам звукозаписей подчас лучше не только не быть музыковедами, но и не иметь музыкального образования и вообще не знать нот, поскольку то, что можно определить на слух, то, что звучит, все равно нотами отразить нельзя. С одной стороны, это правда, но с другой — просто отказ от анализа музыки.

При этом западные исследователи, как правило, — хорошие музыканты. Они должны играть на традиционных инструментах того региона, который изучают, многие из них поют, иногда танцуют. Существует даже понятие «двойная музыкальность» (bi-musicality, по известному определению Мэнтла Худа [Hood]), означающее овладение музыкальным языком изучаемого тобой народа по аналогии с овладением иностранным языком. Но быть хорошим музыкантом и быть аналитиком — разные вещи. Вот в чем состоит причина обособления музыкальной этнографии от музыковедения: фактически она пришла к «world music» («мировой музыке»). При этом под «world music» подразумевается нечто неевропейское, экзотическое. Предмет моих исследований, славяне, — это неэкзотическая область, поэтому мне довольно трудно вписаться в американский этномузыковедческий истеблишмент.

— Разве существуют какие-то принципиальные различия в исследовании фольклора Европы и неевропейских стран?

— С моей точки зрения, нет, с точки зрения американцев — да. Европоцентризм последовательно и весьма успешно искореняется. Когда меня в 1997/98 годах при-

гласили читать лекции в университете Беркли, я в пику предложил курс: «Россия: музыки мира в миниатюре». Меня раздражало, что нашего континента нет в американских курсах «world music», тогда как, по моему мнению, на территории бывшего Союза типологически представлена вся мировая музыка. Среди студентов меня никто не знал; на первое, пробное, занятие пришли человек пятнадцать, но никто не записался. Прежде всего я сказал своим слушателям: мы будем много слушать и анализировать. И как только я это сказал, ко мне записались все, кто пришел: «Ну, наконец-то!» Университетское

В феврале исполняется 70 лет замечательному российскому ученому-этномузыковеду, многолетнему автору нашего журнала Изалию Иосифовичу Земцовскому. Человек блестящей гуманитарной культуры и широкого научного кругозора, Изалий Иосифович является одним из тех людей, усилиями которых отечественная музыкальная наука — со своей системой ценностей и авторитетов, своими аналитическими методами — интегрируется в мировые исследовательские процессы. На какую бы тему он ни писал, его работы приобретают культурологический смысл, вырастая до философских поэм о мире, увиденном сквозь призму конкретных явлений фольклора. И.Земцовский — автор сотен статей и нескольких книг — продолжает активно работать как исследователь, преподавать, читать лекции. Наблюдениями и размышлениями последних лет, связанными с американским периодом жизни и деятельности, ученый поделился в беседе с Натальей Власовой.

образование отходит от музыки все дальше и дальше, рассматривая ее лишь как один из срезов того, о чем говорится, а не как способ познания специфики музыкального мышления.

Я люблю философию, социологию, психологию, чувствую себя в них, как дома, но предпочитаю, чтобы вся эта философия по отношению к музыке была доказана аналитически. Моя идея — это не изучение музыки в контексте, а, если сказать совсем резко, — *изучение контекста в музыке*. Это мой идеал. Можешь ли ты в самой музыке показать все то, о чем наговорил вокруг нее? Или же достаточно выучить язык, пожить год в соответствующей стране, все описать — и привести музыку в качестве примера, причем примера звучащего? Я был на последней сессии Северо-Калифорнийского отделения Этномузыковедческого общества и, с моей точки зрения, именно музыковедения там и не было. Выходит докладчик и описывает, например, бразильский карнавал, в котором очень много музыки и других невероятно ярких явлений, интересных исторически и типологически. И за все выступление ни одного слова о музыкальной материи.

— И это воспринимается как нормальное явление?

— Да. Все, кроме меня, были очень довольны. А мне непонятно, зачем называть себя этномузыковедом, если ты выступаешь как некий обозреватель или представитель другой научной дисциплины.

— Возможно, это общая тенденция в западном музыковедении, проявляющаяся не только в этномузыковедении?

— Я слежу за тем, что происходит в соседних областях, и вижу: там делаются серьезные анализы, сопоставления. Например, такой гигант современного американского музыковедения, как профессор Ричард Тарускин

без нотных примеров не обходится. Правда, Тарускин — это исключительное явление, о нем порой даже трудно сказать, кто он по специальности — музыковед или этномузыковед, поскольку он легко ориентируется и в фольклоре, и собственно в музыковедении. (Однажды я сказал ему об этом в частной беседе. Тарускин ответил, что это самый большой комплимент, который ему когда-либо делали.) Из выдающихся, блестящих профессор-аналитиков назову Стивена Блюма [Stephen Blum] (Нью-Йоркский университет). Его узкая специализация — Иран, но он вообще широко и блестяще образован, отменно знает несколько иностранных языков (что в Америке встречается довольно редко), оригинально мыслит. Думаю, было бы очень полезно издать у нас сборник его статей в русском переводе. Я лично давно мечтаю вступить с ним в научный диалог — буквально: в виде книги диалогов по вопросам, представляющим для нас взаимный интерес. Не перечисляя всех, назову еще блистательного специалиста по музыке Малайзии — Марина Роземан [Roseman], замечательный музыкант и мыслитель. Однако это выдающиеся люди, которых всегда немного.

— Из сказанного можно заключить, что найти общий язык с американскими коллегами бывает непросто.

— Даже говоря одинаковые слова, мы зачастую подразумеваем под ними разное. Когда я впервые выступал с лекцией, одна наша бывшая соотечественница, которая уже долго живет в Америке, предупредила: «Только не вздумай говорить об Асафьеве! Его теорию никто не понимает, всех она раздражает и действует, как на быка красная тряпка». Я взял и сделал доклад, в котором попытался объяснить Асафьева тем, кто думает, что все это мистика.

— Получилось?

— Да. Вскоре доклад опубликовали в журнале «Ethnomusicology», и я даже получил премию за лучшую статью года (1997). Но, конечно, одна статья не может переломить ситуацию. Асафьева по-прежнему не понимают.

— Переведены ли труды Асафьева на английский язык?

— О, если бы! Переведены только две книги: «Русская музыка от начала XIX столетия» — работа хотя и очень важная, но обзорная — и «Книга о Стравинском». Последняя переведена человеком, который учил русский язык года два — три, не больше. Признаюсь, я очень люблю «Книгу о Стравинском» и считаю ее одним из лучших пособий по музыкальной фольклористике. Обрадовавшись, что есть английский перевод, я начал сверять с ним те русские страницы, которые обычно в России рекомендовал читать студентам как самое глубокое откровение в области этномузыкознания. И именно этих страниц и абзацев я в переводе не нашел. Либо они были выпущены безо всяких оговорок — быть может, потому, что очень трудны для перевода, — либо искажены. Я эту книгу больше не рекомендую — безнадежно.

— А как же главный труд Асафьева — «Музыкальная форма как процесс»?

— Он переведен в качестве диссертации, состоящей из текста книги и тома комментариев (James R. Tull, The Ohio State University, 1977). Однако эта работа не опубликована. Автор мне неизвестен, но когда я говорил с редактором американской серии по русской музыке, в которой многое издается, он сказал мне, что перевод плохой и что с ним делать нечего. Для американцев Асафьев — не то слишком советский, не то, смешно сказать, слишком коммунистический. Относятся к нему с

предубеждением. Они где-то вычитали, что у Асафьева испортились отношения с Шостаковичем и поэтому он так и не написал о нем книгу (хотя должен сказать, что его маленькая заметка о Восьмой симфонии стоит многих толстых томов). Но я не уверен, что и в России-то Асафьева читают достойно, то есть творчески. Ведь это не катехизис, а мощный стимул для мысли. Либо он в тебе будит творца, либо нет, и это зависит в первую очередь от того, кто читает. В Америке я выступал на тему об Асафьеве несколько раз и, должен сказать, это было очень полезно и мне самому. Я понял в Асафьеве много такого, чего не знал раньше. Убежден, что сейчас я стою лучше чувствую и понимаю Асафьева, чем до того, как начал работать в Америке.

— Вернемся к этномузыкознанию. Можно ли говорить о его влиянии на традиционное музыковедение в каких-то подходах, методах, исследовательских стратегиях?

— Всю историю этномузыкознания можно условно поделить на три этапа. Первый этап — изучение устного как письменного. Что такое все сборники XVIII века, что такое весь XIX век с его обработками народных песен? Это стремление зафиксировать фольклор на бумаге и дальше иметь дело с этим текстом. Разница между устным и письменным практически стиралась. На бывшее устное смотрели с точки зрения письменности и получали результаты, которые все больше разочаровывали. Отсюда и Ломакс, и антропология музыки — все это протест против письменного музыкознания. Второй этап — этнографический, антропологический (это уже вторая половина XX века). Главный тезис: устное настолько отличается от письменного, что обо всем письменном, включая текст, нотировки, надо забыть. Именно это привело к сегодняшнему этномузыкознанию без музыки — недоверие к письменному переросло в недоверие к любому музыкальному тексту вообще. Между устным и письменным поставили стену. Наконец, некоторое время назад началось новое очень интересное движение: попытка письменное изучать с позиции устного, традицию европейской классической музыки — с позиций этномузыкознания.

— Каким образом?

— Недавно мне попалась свежо написанная статья о Моцарте, в которой автор рассуждает о том, почему Моцарт стал «расхожей монетой», почему, например, существуют конфеты «Моцарт», но не существуют конфеты «Бетховен», и т. п.³ В общем, это оказывается этномузыковедческой проблемой. Еще пример: статья Джеймса Портера об «Аттиле» Верди с точки зрения этномузыкознания⁴. Автор справедливо полагает, что изучение музыки в контексте отличает этномузыковедческий подход от чисто музыковедческого, где музыка изучается как музыка.

— Что понимать в данном случае под контекстом? Ведь традиционное музыковедение тоже большое внимание уделяет контексту.

— В США так было не всегда. Можно проанализировать «Аттилу» Верди, имея перед собой партитуру — и все. Но, откровенно говоря, сам я сделал бы все иначе. Мне очень нравится идея переписать историю музыки с точки зрения устности. В статье «Апология вещества»⁵ у меня первоначально был раздел как раз об этом: история музыки с точки зрения «вещества». Можно проследить историю как смену «вещества». Изначальное «вещество», говоря упрощенно, — это фольклор; далее — «вещество» темперированное, уже несколько искусствен-

ное, которого нет в природе, но все-таки человеческое; еще далее — «вещество» нечеловеческое: электронная, компьютерная музыка и т.п. В перспективе, по-видимому, модификации этого третьего, уводящие все дальше и дальше от человеческого. Что же касается температуры, то это феномен, возникший на маленьком островке под названием «Европа». Ведь есть регионы, которые физиологически не выносят температуру. Если человек не знал, что такое температура, и ему начинают играть темперированную музыку, то для него это пытка, травма для слуха.

— *Если пересматривать историю европейской музыки, то, видимо, следует относиться к письменной музыке как к частному случаю на фоне безбрежного океана устной?*

— Конечно. И сейчас наступает вторая эпоха «устности». Обобщенно говоря, вся «электронная» музыка (поп, рок и т.п.) превратилась в устную. Многие авторы не знают нот и не нуждаются в этом. Происходит смена неустного устным, авторского неавторским. Линия Вагнер, Скрябин, Шёнберг, сериализм достигает в последнем звене своей крайней точки, после которой уже надо открывать шлюзы фольклору. Невозможно все время жить сериальной музыкой. При всей моей любви к Веберну я не могу его слушать каждый день. А Моцарта могу. Наверное, Моцарт и в самом деле может быть предметом этномузыкознания, потому что он, имея в распоряжении все те же семь нот, ухитрялся говорить на таком естественном языке, что стал устным. Расскажу о собственном опыте. Однажды я смотрел одну из программ австрийского телевидения, где прогноз погоды сопровождается фольклорной музыкой тех мест, о которых идет речь. Музыка предстает как природное явление. Я был в восторге от этого: вот моя музыкальная география, о которой я давно думаю. А рядом — круглосуточный канал, посвященный только Моцарту. И что удивительно — когда я переключил канал, то никакой резкой разницы поначалу не почувствовал. И тут мне стало понятно, откуда взялся Моцарт: это та же самая австрийская народная музыка, которую он перенес, так сказать, на паркет.

— *Как известно, XX век — время встречи, смешения, взаимопроникновения разных культур. Отражением этого положения вещей как раз и является бурное развитие этномузыкознания. Насколько заметна такая культурная «диффузия» не только в области «чистой» науки, но и в организации образовательного процесса в американских вузах?*

— Почти в каждом американском университете вы найдете индонезийский гамелан. Студенты охотно записываются в этот класс. Я не сразу понял, почему гамелан так популярен. Думаю, для неподготовленного человека проще начать играть в гамелане, чем в симфоническом оркестре: доступно и при этом — игра в коллективе. Ведь главное на Западе то, что никогда не было главным у нас в России — получить удовлетворение. Мы считали, что главное — это пострадать, и чем больше мы страдаем, тем мы лучше, тем глубже. А Запад выбрал другую дорогу. Своим студентам в Стэнфорде я попытался объяснить, что самая большая глубина — в радости. Я вел там курс русской музыки, и студенты отнеслись ко мне и моему предмету поначалу настороженно. Сам я не был уверен, что они смогут воспринять и полюбить то, о чем я говорил. Но когда на первом занятии я дал отрывок из «Литургии» Чайковского, класс просто обмер от восторга. И я им сказал: когда вы что-то любите, вы любите себя, потому что человек любит и

понимает лишь то, что является его частью. Такими себя они раньше не знали — и вот узнали благодаря этой музыке.

— *На Ваш взгляд, дальнейшее развитие этномузыкознания сейчас идет скорее экстенсивным путем — по принципу вовлечения в орбиту исследования все новых и новых национальных культур?*

— Расширение географии исследований остается магистральной дорогой, но, с другой стороны, тот же гамелан оказывается неисчерпаемым. В Индонезию все ездят и ездят. Вместе с тем, расширяется представление о предмете исследования — возникает интерес к таким «нетрадиционным» темам, как, например, поп-музыка, хип-хоп и рэп, музыка в кинофильмах, Моцарт в массовой культуре, фоновая музыка кафе и вокзалов, российская авторская песня, даже история нового российского гимна⁶. Меня лично очень радует то, что начались разговоры о мышлении, явленном в музыке разных народов, о роли личности, об индивидуальном вкладе в традицию, об изучении индивидуального стиля наряду с региональным (в частности, объектами этномузыкознания становятся шотландские исполнители баллад, отдельные ирландские народные скрипачи и т.д.). Все это для меня сенсационно. Американцы, конечно, не знают, что русская школа была первой в осознании личностного фактора — ведь именно в России появились первые сборники по певцам, сказителям былин, крупным инструменталистам в среднеазиатских культурах и т.д. Америка все время занимается тем, что открывает Америку. Уйдя от нот, этномузыковеды должны теперь описывать что-то другое. В результате они приблизились к культурной антропологии (то, что мы называем этнографией). По-своему это очень интересно. Например, написана работа об одной из стран Юго-Восточной Азии, где существует миф о происхождении людей от птиц. Человек идет в лес и начинает музицировать с птицами — то есть вести с ними диалог. Экспрессия, которая считается у этого племени интонационным идеалом, связана с определенными птицами. Но... меня убивает ограниченность таких узких специалистов. Не исключаю, что автор этой работы на слух не отличит Бетховена от Моцарта.

— *Но ведь это опять-таки связано с образованием. Ведь на Западе не читаются систематические курсы типа «Истории зарубежной музыки». Студенты сами выбирают интересующие их лекции по разным темам и таким образом формируют свой «образовательный пакет». Такая система рассчитана на большую самостоятельную работу.*

— Для определенных специальностей существуют и обязательные курсы. Но и их можно выбрать только из того, что предлагается. В свое время меня поразили разрыв между студентами (undergraduate) и аспирантами (graduate), которые работают по программе Ph. D. (в среднем на протяжении пяти лет). Уровень первых — насколько я могу судить по собственному опыту — как правило, низкий, это малообразованные люди. Я сравнил бы их даже с уровнем нашего училища. Люди пришли в университет, но они не получили того солидного музыкального багажа, с которым приходят в музыкальный вуз у нас. Они многого не знают, не начитаны. (Приведу случай из собственной практики. На одной из моих лекций, когда речь зашла о Байроне, я увидел, что это имя моим слушателям ни о чем не говорит. Одна из слушательниц сказала мне: «Не удивляйтесь. Это английский поэт, мы не обязаны его знать».) Зато аспиран-

ты подготовлены роскошно. Нам бы такую аспирантуру. Уровень работ Ph. D. в среднем выше, чем наших кандидатских, — это что-то среднее между кандидатскими и докторскими. И уровень требований выше. Разговаривая с аспирантами Чикагского университета, я выяснил, что, во-первых, они должны знать три иностранных языка. Естественно, один из этих языков — той страны, которой ты занимаешься. Во-вторых, весьма насыщенный сам процесс работы: они должны много писать, очень много читать. Например, в Лос-Анджелесе (UCLA) аспирантам предлагается курс о разных аналитических методах, который пользуется большой популярностью. И, боже мой, сколько же они должны всего прочитать! Так что аспиранты хороших университетов очень хорошо образованны.

При этом рабочих мест, как и везде, мало. Если ты не имеешь постоянного места в университете, то твоя позиция очень шаткая, хотя ты можешь там работать пять, десять лет. Но чтобы стать постоянным сотрудником, нужно многое сделать: издать книгу, быть активным в общественной жизни, хорошо себя зарекомендовать, иметь аспирантов. Это важный стимул. В Америке есть чудесная традиция, которой я всегда завидовал: раз в несколько лет постоянный сотрудник может уйти в «sabbatical» — годичный исследовательский отпуск (и тогда в дело вступают приглашенные профессора). Я хорошо понимаю, для чего это нужно: когда преподаешь, больше ничем не успеваешь заниматься. Такой отпуск предоставляет прекрасную возможность для профессионального роста. Люди едут в регион, которым занимаются, много читают, заранее подают заявки на гранты. Это время используется очень продуктивно, и если пишутся книги, то, как правило, именно во время «sabbatical».

— *Владеют ли лучшие студенты и аспиранты аналитическими методами, связанными с кропотливым, детальным анализом музыкальной материи?*

— Если они прошли хороший университет, то да. По-прежнему очень популярна система Шенкера. Даже в объявлении о приеме на работу можно прочитать, что нужен специалист, компетентный в шенкеровском анализе. Есть специальные журналы, посвященные этой теме, да и вообще о ней можно найти что-нибудь в любом музыковедческом журнале. А вот, например, ни одна книга Курта целиком не переведена. Насколько мне известно, только один человек защитил диссертацию о Курте и издал книгу с переводом «Основ линейного контрапункта» — но, что характерно, перевод начинается сразу с аналитической части, а вся первая, теоретическая, часть, где Курт, собственно, и стал Куртом, выпущена⁷.

— *Возможно, это связано с тем, что Шенкер дает в руки удобный практический инструмент анализа, а Курт имеет дело с вещами нематериальными: психическими энергиями, динамическими напряжениями, звуковым становлением и т.п. В конечном счете, такое предпочтении — еще одно выражение позитивистского подхода.*

— Конечно. Что меня еще удивляет на Западе — так это понятие моды в отношении методологии. Когда я в свое время спросил о «бихевиоризме», то услышал в ответ: «О, теперь это не модно, теперь в моде когнитивный подход». На мой взгляд, все методы по-своему хороши и дополняют друг друга, а конкретный выбор зависит от материала, от твоей цели и от тех возможностей, которые данный метод предоставляет. Вдруг стал популярен Поль Рикёр (1913–2005)⁸. Одно время все

аспиранты читали этого французского философа, работавшего в США, сослаться на него было хорошим тоном, знаком принадлежности к определенному интеллектуальному сообществу. Так в свое время произошло на Западе и с нашим Бахтиным. М.М.Бахтин — выдающийся филолог, но не единственная звезда на российском небосклоне; наряду с ним есть много других замечательных филологов и философов. Но случилось так, что его перевели — и начался культ Бахтина. Он стал прямо-таки классиком: Гегель и Бахтин. А культ иногда опаснее забвения... Сегодня, к примеру, очевидна неутрачиваемая популярность феминистского и гендерного подходов, а также уже упомянутой этномузикологии индивида. Интересно было бы проследить последовательность и смену подходов, становящихся популярными, а также фактическую продолжительность их популярности.

— *С Вашей точки зрения, насколько продуктивна такая аналитика, когда априорно избранные методы исследования как бы извне «накладываются» на материал?*

— Все что угодно можно описать с любой точки зрения. Но, по моему мнению, все это парамузиковедение. А по-настоящему интересно то, что содержится в самой музыке. В ней есть своя философия, психология — в ней есть всё, только это надо услышать.

— *Возвращаясь к системе образования, хочу спросить Ваше мнение о тестовой системе проверки знаний, которая сейчас активно внедряется повсюду и вызывает самую разную реакцию. Не стали исключением и музыкальные учебные заведения: например, уже разрабатываются и апробируются тесты по полифонии...*

— Мне много раз приходилось составлять разные тесты. О минусах этой системы мы можем говорить долго, но, как я убедился, в ней есть и свои плюсы. Тесты полезны для студентов младших курсов — это достаточно надежный способ проверки знаний. Другая положительная черта — это объективный документ. Вы заранее пишете, какое количество правильных ответов будет соответствовать определенной оценке, и никто вам потом не скажет, что вы субъективны, никто не подаст на вас в суд. Все удовлетворены. Но одни тесты меня не устраивают. Как я выхожу из положения? Делю экзамен на две части: тест плюс то, что мы назвали бы курсовой работой.

— *Но в обоих случаях это письменный текст?*

— Обязательно. Устный экзамен существует при защите работы магистра, самый сложный экзамен сдают кандидаты на Ph. D. Сдать этот экзамен труднее, чем написать диссертацию.

— *На нем спрашивают не только по теме работы?*

— Совсем нет. Если у тебя музыковедческая диссертация, то ты должен знать по музыковедению всё. Это очень серьезно. Сама защита диссертации после такого экзамена — пустяки. Она проходит не как у нас, не публично: сидит небольшая комиссия, один читавший со стороны и кандидат. Главное — сдать экзамен. Он состоит из двух частей: устной и письменной. Но это уже отнюдь не тест. А тесты, повторюсь, хороши для проверки самых основных знаний, и особенно оправданны они потому, что в Америке на музыкальную лекцию может прийти студент любого департамента — биолог, социолог, математик. Для того чтобы определить свою специализацию, у студентов есть три года. Приходя на занятие, я не знаю, сколько у меня будет человек, и не застра-

хован от того, что на второе занятие придут совершенно другие люди. На первой же лекции я обязан раздать тематический план, сообщить свои требования — студенты должны четко знать, что их ждет в конце. И они смотрят, устраивает их все это или нет.

Настоящее же специальное образование начинается в аспирантуре. Там работают с полной самоотдачей. Первые три года аспирантуры уходят только на подготовку к экзамену, и лишь после этого начинают писать диссертацию, потому что если ты этот экзамен не сдашь, то писать диссертацию не имеет смысла. Пройдя через этот экзамен, этномузыковеды, как правило, берут год для работы в той стране, которую они выбрали.

— *А занимаются ли американские этномузыковеды традициями своей страны, своего континента? Ведь в этой сфере для них тоже существует богатый материал.*

— На самом деле редко кто из этномузыкологов занимается «своей» культурой⁹. Американское этномузы-

кование представляет собой очень идеологизированную науку, более идеологизированную, чем наша фольклористика. Две основополагающие идеи: изучение должно быть «объективным», все народы равны. Нет народов больших и малых, нет «старших» и «младших» братьев. Нет «экзотических культур» — это неверное выражение, нет «примитивных» музык — никто не примитивен. Все это восходит к традициям американской антропологии (заложенным еще Фр.Боасом), ориентированной на изучение *Другого*. Одна из установок американской науки: если ты занимаешься собой, то ты субъективен, то существует опасность национализма и т.п. А когда занимаешься другой культурой, то у тебя есть все возможности показать свою объективность, толерантность, открытость, «двойную музыкальность», то есть профессионализм. Но я убежден: чем бы ты ни занимался, ты должен влюбиться в свой материал. Если этого не произошло — ничего не получится. Результата можно достичь только на пути любви.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Merriam A. The Anthropology of Music. Evanston: Northwestern University Press, 1964. Подробнее о нем и его идеях см.: Wild S. Alan P. Merriam: Professor // Ethnomusicology. 1982. No. 1. P. 91–98; Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology. To the Memory of Alan P. Merriam / Ed. by B. Nettl and Ph. V. Bohlman. Chicago; London, 1991. См. также: Nettl B. The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts. Urbana; Chicago; London, 1983. P. 149–179 (недавно переиздано: The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts. Urbana; Chicago, 2005).

² Lomax A. Folk Song Style and Culture. Washington, 1968. Подробнее об этом кантометрическом эксперименте см.: Земцовский И. Вульгарная социология в американском этномузыкальном кознании // Советская музыка. 1986. № 6. С. 97–105.

³ Nettl B. Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture // Yearbook for Traditional Music. Vol. 21 (1989). P. 1–16.

⁴ Porter J. W. Verdi's *Attila*, an Ethnomusicological Analysis // *Attila, The Man and His Image* / Ed. by F.H. Bäuml and M.D. Birnbaum. Budapest, 1993. P. 45–54.

⁵ Земцовский И. Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. 2005. № 2.

⁶ Daughtry M.J. Russia's New Anthem and the Negotiation of National Identity // Ethnomusicology. Vol. 47. No. 1 (2003). P. 42–67.

⁷ Ernst Kurth: Selected Writings / Ed. and transl. by L.A. Rothfarb. Cambridge University Press, 1991.

⁸ У нас он известен по нескольким переводам, самый интересный из которых — «Конфликт интерпретаций: Очерки о герменевтике» (М., 1995).

⁹ Чаще к локальным традициям различных американских штатов обращаются фольклористы — см., например: Wisconsin Folklore / Compiled and Annotated by J.P. Leary. Madison, 1998.

Лариса Назарова

Таджикистан

ЖИЗНЬ ТРАДИЦИЙ В СОВРЕМЕННОСТИ...

Между Востоком и Западом

Обрисовывая в журнальном очерке портрет Толибхона Шахиди, я ловлю себя на мысли об уникальности его творческого пути. Выросший в музыкальной среде — семье Зиядулло Шахиди, одного из основоположников профессиональной таджикской музыки, Толибхон с младенческих лет находился в окружении живой речи, фольклора и мелодических напевов профессионального наследия устной традиции. Сохранившаяся в памяти естественная художественная ценность красоты старинных национальных жанров, традиционного народного музицирования осознается юношей в годы учебы у таких мастеров, как Юрий Тер-Осипов, Сергей Баласанян, Андрей Эшпай, Арам Хачатурян, Эдуард Хагагорян, и наполняется смысловой значимостью — знаком культуры — в зрелом периоде творчества. Унаследовавший от отца

сокровенную любовь к музыке своего народа, Т.Шахиди остается верен национальной самобытности традиционных монодических жанров с их линейностью мелодического развертывания. Более того: слово «традиция» этимологически и исторически означает «передачу», иначе — «предание»; а в духовном понимании, сущность этого глагола-понятия — «передать» — обозначает жизнь, истину, а значит, и *обновление*. Музыкальная память через толщу веков связывает прошлое-настоящее-будущее. Демонстрируя психологическую причастность духовному первоисточнику, связь с ним во времени, Шахиди осознает традицию как развивающееся явление. Поэтому многообразнейшие жанры, стили, формы древней монодической культуры становятся для него духовными символами. Генетически воспринятые от традиций восточ-