

МУЗЫКА И ВЕЛИКАЯ БОРЬБА

*Ллойд Лено,
Директор музыкального факультета,
Антилиан колледж, Пуэрто Рико*

Иисус Навин, услышав голос шумящего народа, обратившись к Моисею, сказал: “Военный крик в стране!” Моисей ответил ему на это: “Это не крик побеждающих и не вопль поражаемых; я слышу голос поющих? Когда он приблизился к стану и увидел тельца и пляски, тогда он воспламенился гневом” (Исход 32:17-19).

Начав распространять свое неправильное представление о Боге, Дьявол, находившийся в окружении других падших существ не замедлил привнести свою ложь и на планету земля. Люди постепенно стали отступать от истинного поклонения, начиная еще с Каина, чья жертва не была принята Небом, и очень скоро с подачи Дьявола в обиход вошли различного рода ложные языческие божества. Понимая, что план спасения человека предусматривает необходимость выбора последнего между добром и злом, т. е. Между Христом и Им, Дьявол тщательно позаботился о появлении и распространении на земле ложных и отступнических обрядов и объектов поклонения. Более глубокое понимание этой многовековой борьбы между истинной и ложью, настоящим и поддельным должно сослужить современным христианам добрую службу.

Заметьте, существовало три разных мнения по поводу происшедшего тогда в иудейском лагере: (1) люди считали, что они поклонялись Богу, (2) Иисус Навин (поначалу) думал, что идет война и (3) Моисей знал, что никто из них не прав. Хотя они имели разное представление о происходящем Моисей и Иисус Навин, по всей вероятности, сходились в одном - это были не звуки, свидетельствующие о поклонении Иегове.

Иисус Навин связывал эти звуки с военными действиями, но Моисей, который слышал и видел и знал гораздо больше о египетской культуре, сразу распознал *звуки языческого поклонения*. Елена Уайт говорит, что “Моисей более проникательно разобрался в ситуации. Звуки не были связаны с битвой, но свидетельствовали о шумном ритуальном действе.”¹

Что же заключает в себе эта разница в звуках? Незадолго до этого происшествия израильтяне, находившиеся на берегу Красного моря воздавали хвалу Иегове пением и танцами. Совершенно очевидно, что эти два вида поклонения были отличны друг от друга. В чем же это отличие? Существенно ли оно?

Поскольку музыка всегда была частью практически каждого вида религиозного служения, давайте исследуем некоторые особенности религиозной практики той культуры, которая оказала значительное влияние на весь мир.

От Синая до Египта

Мы начнем с того, что бросим более пристальный взгляд на происшедшее у горы Синай. Была ли это просто неумная толпа, веселящая себя таким образом? Была ли это группа египтян, скучающих по дому и таким образом притупляющая свои ностальгические чувства. Комментируя это происшествие, Елена Уайт говорит, что “смешанное множество людей” были вожди, зараженные отступничеством, и что среди египтян телец был символом божества; “и именно с подачи тех, кто практиковал данную форму идолопоклонства в Египте, телец продолжает до сих пор являться символом в рамках поклонения языческим богам.”²

Какое божество символизирует данное животное? Изучение религии древнего Египта позволяет открыть, что телец был избран для обозначения одного из главных и

наиболее уважаемых богов - Асириса. Значимость этого факта удастся проследить в обрядовой стороне поклонения этому божеству, а также при анализе задействованной при этом музыки и танцев.

Основываясь на трудах историков египетской религии, мы можем вывести следующие характерные особенности, относящиеся к богу Асирису и основным моментам поклонения ему.

1. Он был замечателен прежде всего своими добрыми делами.
2. Он был убит.
3. Он воскрес.
4. С помощью своего воскрешения он мог спасать других.
5. Он стал судьей мертвым.³

Не кажется ли вам, что все эти положения имеют знакомое звучание? Какая тонкая стратегия и какой удачный расчет в том, чтобы вывести на сцену ложного Христа! По причине того, что Моисей отсутствовал в течение продолжительного периода времени, им показалось, что их Бог отдалился от них. Возможно, им захотелось чего-то реального и более “приземленного.” Они заручились поддержкой властного человека, который под давлением был вынужден согласиться.

Прежде, чем сосредоточится на музыке и пении как таковых, давайте несколько более детально рассмотрим библейскую летопись. В книге Исход 32:6 говорится: “На другой день они встали рано и принесли всесожжения и привели жертвы мирные: и сел народ есть и пить, а после встал играть.” Комментарий на этот стих, содержащийся в соответствующем сборнике АСД, включает следующее описание: “распушенность, которая была неразрывно связано с языческим поклонением... чувственные удовольствия, замаскированные под отправление религиозного культа.”⁴ Еврейское слово, которое переводится, как *играть* имеет несколько значений, различающихся от невинности до чувственности. Это слово используется также и в книге Бытие 39:14-17, когда описывается искушение Иосифа женой Потифара.

От Египта до Западной Африки

Чтобы расширить свои представления относительно музыки и танцев, имевших место во время идолопоклоннических ритуалов, обратимся к помощи известного историка Баджа, бывшего хранителя египетских древностей в Британском музее. Он также утверждает, что традиции музыка и танца играли существенную роль в поклонении Асирису. Далее эта традиция распространилась на Западную Африку и Судан, где эти характерные черты *могут быть наблюдаемы и в наше время*. Историк ссылается на виденное им собственными глазами. Одежду и действия танцующих он описывает, как вызывающие, используя выражения типа “непристойные,” “распутные” “отвратительная непристойность.”⁵

Бадж в своих рассказах особенно выделяет наиболее выделяющуюся касту профессиональных египетских женщин-танцовщиц, известных под общим именем Гавази. “Основной характеристикой танца является очень быстрое, вибрирующее движение бедер из стороны в сторону.” Далее, он замечает, что “возможно происхождение этих движений связано с наследием профессиональных певиц и танцовщиц, служивших во дворах Древнего Египта.”⁶

Следует подчеркнуть здесь, что все, сказанное выше этим авторитетным историком подводит нас к общему выводу, что благодаря способности народа увековечивать свои традиции можно вести речь о *существовании взаимосвязи между религиозной практикой египтян и народов Западной Африки*. Более того, традиция песен и танца является неотъемлемой частью общего культурного наследия.

Итак, проследив древнеегипетское происхождение музыки и танца в рамках

поклонения золотому тельцу и рассмотрев распространение этой традиции позднее в Западную Африку, включая Конго, мы должны отметить некоторые характеристики, присущие тамашней музыке. Особенное внимание мы уделим именно той части музыкальной культуры, которая находилась под сильным влиянием Египта.

Прежде всего нам следует отметить то, что является очевидным: «ритм и его развитие является центральной частью африканской национальной музыки, в отличие от мелодии или темы и их развития, как это просматривается в случае с европейской музыкальной традицией.»⁷

В значительной степени, танцевальная традиция, обнаруживаемая в современном Конго, уходит корнями в Древний Египет. Бадж определяет местные танцы, как «поочередное или одновременное вращение плеч, ягодиц, живота и груди.»⁸

Еще одним известным видом танца является Вуду. В то время, как танцы страны Конго характеризуются преимущественно тазобедренными движениями, танец Вуду представляет собой «искривление верхней части туловища, особенно шеи и плеч.»⁹ Хорошо известно, что Вуду это не только танец, но и религия, чьи истоки прослеживаются в Даоми.¹⁰ Есть некоторое сходство между Вуду и колдовством, если не в происхождении, то, несомненно, в содержании верований. Вот, что написано в книге *Колдовство*, автором, которой является Хьюз: «Работы по исследованию колдовских ритуалов Африканского континента... позволяют с определенной степенью убедительности утверждать, что практически все системы, направленные на искажение сознания, практикуемые негритянским населением Африки, развились из аналогичной практики Древнего Египта.»¹¹

От Западной Африки до Нового Орлеана

Заключительным шагом в миграции египетской музыки и танца можно считать то обстоятельство, что большинство рабов, привезенных в Америку были с «западного побережья Африки, с территории, которую в настоящее время поделили между собой такие страны, как Гвинея, Гамбия, Сиерра Леоне, Либерия, Берег Слоновой Кости, Того, Нигерия, Камерун, Габон и часть республики Конго.»¹²

По пути в Соединенные Штаты, многие рабы вначале попадали в Вест индию, а уже затем многие из них перепродавались в Новый Орлеан. *Вместе с собой они привозили свое религиозное и музыкальное наследие.* Те, кто происходил из Санто Доминго сохранили свою религиозную традицию Вуду и продолжали ее в Новом Орлеане.¹³ Мы находим, что именно здесь африканская музыка наиболее значимым образом повлияла на становление американской музыки в масштабе, беспрецедентном для любой другой части страны.

В этой части Соединенных Штатах африканская музыка стала источником развлечения для приезжих из многих городов, но нигде в другом месте ее влияние не было столь подавляющим, как в Новом Орлеане, где процент негритянского населения был самым высоким, по сравнению с другими американскими городами; более 12 тысяч, почти одна треть населения города. Новый Орлеан на само деле представлял собой место смещения разных культур - это был город экзотических удовольствий. Историк негритянской музыки Эйлин Сатерн приводит описание некоторых из наиболее характерных моментов тогдашнего города: «Одним из самых экзотических зрелищ в Новом Орлеане были танцы рабов, происходившее в *местечке Конго*. Обычай, существовавший среди рабов, собираться в воскресный день и в дни церковных праздников в общественных местах появился в 1786 году, поскольку в это время появился указ, запрещающий всякие танцы до окончания религиозного служения...»

“Около трех часов дня танцоры начинали собираться вместе... Танец постепенно набирал силу и общее состояние танцующих становилось все более возбужденным и безудержным, пока мужчины и женщины не валились на землю от изнеможения.”¹⁴

Корни джаза

Привнесение в общественную жизнь США этой африканской традиции музыки и танца дало возможность ее взаимовлияния на европейскую музыкальную традицию. Уникальное ритмическое ударение этих танцев, плюс многие другие составляющие в сумме образовали новую форму музыки, которая стала именоваться *джаз*. Специалисты сходятся во мнении, что именно совокупность множественных музыкальных стилей и вариаций таких, как рабочие песни с хлопковых полей, городской и сельский блюз, партии банджо из бродячих шоу, синкопированные ритмы регтайма, определила характер и содержание этой новой музыки. Даже Вуду оказал определенное влияние на джаз.¹⁵

Один из летописцев джаза, Таллмадж, приводит краткое описание элементов африканской музыки, которые были ассимилированы в джазе:

1. Синкопия
2. Полиметр
3. Импровизация
4. Акцентированное звучание ударных инструментов
5. Эмоциональное “горячее” исполнение
6. Повторение мелодичных и ритмичных фраз, вводящих в транс
7. Вокальная практика солист-хор
8. Единство танца и песни
9. Нейтральный третий тон в шкале (в исламских районах).¹⁶

Заметьте, что пять из перечисленных элементов имеют отношение к телодвижениям.

Заметьте, какую важную роль играет принцип синкопированного исполнения. По словам Гюнтера Шуллера, безусловного авторитета в области джаза и классической музыки, синкопия является первичным компонентом джаза, развивавшемся под влиянием ритмических моделей африканской музыкальной традиции. Синкопия стала самой близкой и самой лучшей заменой для сложных полиграмм, бывших неотъемлемой частью их музыкального наследия. Доминирующая роль синкопии в ритмической структуре является той характерной чертой, которая отличает джаз от другой западной музыки. Именно с синкопией связано впечатление “раскачивания” или “свинга,” которое производит эта музыка.

“За счет трансформации этого естественного дарования акцентирования слабой доли такта, африканцы смогли добиться трех важных вещей: они утвердили превосходство ритма в иерархии музыкальных элементов; они нашли способы сохранить равенство ритмических импульсов; и... они в своей музыке развили и поддерживают внутренний самоподвижный континуум.”¹⁷

Для того, чтобы какой-либо музыкальный стиль приобрел популярность, он должен удачно соотноситься с современным ему социальным климатом и условиями. Если он также имеет шансы на получение коммерческой прибыли, его успех гарантирован. Новый Орлеан, пожалуй, явился самым подходящим центром для развития джазовой музыки, так как в нем существовала соответствующая окружающая обстановка. В 1867 году, в городе появился целый район, состоящий из сорока кварталов (Сторивилл), в результате резолюции городских властей “учреждавших специальный район в целях сегрегации порока.”¹⁸

Фрэнсис описывает как эта окружающая обстановка способствовала быстрому развитию джаза. “Новый Орлеан представлял собой деловой город-порт, наводненный барами, тавернами, борделями для представителей бедных слоев, игорными притонами, салунами и забегаловками. Каждое из этих мест, каждый танцевальный зал считал своим долгом иметь собственного пианиста и другое музыкальное сопровождение... В клубах

подобных этим [модные бордели], скоро стали приглашаться такие пианисты, как Джин ле Баптис и Тони Джексон, потому что публика желала слушать тот тип музыки, который исполняли они... Благодаря репутации, которую снискали себе негритянские оркестры, двери танцевальных залов и салунов 'Порочного района' с радостью открывались перед ними... После парадов, похоронных церемоний, избирательных собраний, бурных пикников на берегу озера Пончартран, вечерних пирушек с танцами, знаменитых фестивалей Марди Грас (во время которых успех имело почти все, что могло издавать шум) новая музыка весьма удачно вписалась в общую картину. Спиртное, любовь и танцы всегда идеально уживались вместе. Топот тысяч ног, крики, синкопированные ритмы - *это средоточие джаза для своего плодотворного роста нуждалось в благодатной почве Сторивилла.*"¹⁹

Сатерн описывает технику игры на инструментах музыкантов из духовых оркестров, которые предшествовали появлению джаз банд. "Трубачи и кларнетисты заставляли свои инструменты выдувать блюз... Для того, чтобы добиться желаемых 'грязных' тонов, они использовали нескончаемое разнообразие сурдинок, заглушек и банок из под содовой."²⁰

Многоликий джаз

После того, как Сатерн разбирает происхождение джаза, он суммирует основные характерные черты новой музыки: "Наиболее яркие черты джаза напрямую перешли в него из блюза. Джаз является музыкой ориентированной на вокал; его исполнители заменяют голос звучанием инструментов, но пытаются воссоздать певческий стиль и блюзовые интонации, прибегая к помощи долбящих, скользких, ноющих и воющих эффектов...

Подытоживая, можно сказать, что джаз стал новым направлением в музыке, образовавшимся в результате синтеза определенных элементов стилей его предшественников. Его наиболее выделяющейся характеристикой является экзотический звук, производимый не только различными инструментами, составляющими джазовый оркестр, но также во многом определяемый манерой исполнения. В рамках джаза незначительное влияние уделяется 'правильности' интонации (исполнение строго в соответствии с мелодией) или соблюдению нужной высоты тона. Вместо этого, музыканты как бы пребывают в свободном скольжении, переходя из одной тональности в другую. Поражает также ритмическая насыщенность джазовой музыки, построенной на акцентировании второй и четвертой доли такта в сочетании с синкопией (акцентирование слабой доли), но управляемой контролируемым темпом исполнения и характеризующейся раскрепощенным, расслабленным подходом."²¹

Ухудшившееся экономические условия и закрытие Сторивилла в 1917 году заставило большое количество музыкантов из Нового Орлеана отправиться на поиски заработка в другие места. Они поднимались вверх по Миссисипи до Мемфиса и других городов, расположенных на берегу реки, в том числе немало их осело и в Чикаго."²²

Развитие джаза отразилось на появлении большого разнообразия стилей и направлений, и термины, использовавшиеся для их обозначения часто несли в себе, впрочем как и термин джаз, сексуальную коннотацию.²³ Вокальные стили различались от мягкого эстрадного пения, в рамках которого певец старался ввести характерные интонации, олицетворяющие тесную связь и близость со слушателем, до более грубого варианта исполнения певцов в стиле "соул." Инструментальные музыканты и вокалисты также продолжали опираться на элемент скользкого перехода из тональности в тональность, стараясь создать определенный эмоциональный эффект.

В конце 30-х начале 40-х годов в танцевальных залах процветал танцевальный стиль с общим названием "свинг," не требовавший большой затраты энергии, который был более приемлем для консервативной и утонченной публики. Но даже несмотря на то, что движения были не столь энергичными, танец давал возможность, благодаря элементом

физического контакта в сочетании с музыкой, создать свою собственную атмосферу, способствующую ослаблению нравственных ограничителей.

1. Patriarchs and Prophets, 319 (*Italics supplied*).
2. *Ibid.*, 316.
3. Sayce, Archibald II. *The Religion of Aincient Egypt* (Edinburgh: T.&T. Clark, 1913), 153, 154, 173, 174; Ernest A. Budge. *Osiris* (New Hyde Park, New York: University Books, 1961), 12, 312-331.
4. *Seventh-day Adventists Bible Commentary*, vol. 1, 665.
5. Budge, 234, 238.
6. *Ibid.*, 245.
7. Warren, Dr. Fred, and Lee Warren. *The Music of Africa* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1970), 47.
8. Budge, 245.
9. Stearns, Marshall, and Jean Stearns. *The Jazz Dance*. (New York: Longmans, Grand Co., 1965), 19.
10. Stearns, Marshall. *The Story of Jazz* (New York: Oxford University Press, 1956), 20; Robert Tallant. *Voodoo in New Orleans* (New York: MacMillan, 1946), 13.
11. Hughes, Pennethorne. *Witchcraft* (London: Longmans, Green and Co., 1965), 23. Quoted by Ishmael Reed in *Mumbo Lumbo* (New York: Double Day, 1972), 191.
12. Southern, Eileen. *The Music of Black Americans: A History* (New York: W.W. Norton& Cj., 1971), 3; Stearns, 19.
13. Stearns, 37.
14. Southern, 135, 136.
15. Tallant, 20; Stearns, 50, 51.
16. Tallmadge, William H. *Afro-American Music* (Buffalo, NY: State Unyversity Colledge, 1969), chart.
17. Schuller, Gunter. *Early Jazz* (New York: Oxford University Press, 1968), 15, 16.
18. Southern, 358.
19. Francis, Andre. *Jazz* (New York: Grove Press, Inc., 1960), 30.
20. Southern, 358.
21. *Ibid.*, 376, 377.
22. *Ibid.*, 376.
23. Stearns& Stearns, 24; Edith Boroff. *Music in Europe and the United States: A History* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1971), 583; Time, "Lady Soul, Singing It Like it is," June 28, 1968.

МУЗЫКА И ВЕЛИКАЯ БОРЬБА

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

*Ллойд Лено,
Директор музыкального факультета,
Антилиан колледж, Пуэрто Рико*

Интеллектуализация джаза, имевшая место в конце 40-х, начале 50-х годов, проложила дорогу появлению нового стиля музыки и танца, который вновь подчеркивал сексуальный аспект телодвижений и ритмов. Автор изучил целый ряд источников, рассматривающих происхождение, цели и значение рок-н-ролла, но один, по его мнению,

выделяется наибольшей выразительностью и ясностью формулировок. Речь идет о работах Уильяма Боулинга, современника известного рок певца, Мика Джаггера. Уильям вспоминает, как в 13-летнем возрасте он посещал шоу “ритм-энд-блюз” в Атланте. Он напоминает нам, “что будучи предшественником рок-н-ролла, ритм-энд-блюз ‘был черной музыкой негров.’ Он представлял собой различные сочетания привычных городских звуков, оформленных в доисторическом ритме барабанного боя с обертонами госпела и низовыми подводными течениями неотступного напряжения. Во многом эта музыка походила на джаз, хотя и исполнялась на других инструментах; всегда с ударением на вторую и четвертую долю такта и почти всегда с видом безыскусности и простоты.

... Большинство песен были своеобразными гимнами насилию и распушенности...

Как новая форма музыки, рок-н-ролл представлял собой измененный и адаптированный для белой публики вариант негритянского ритм-энд-блюза. Он с самого начала был сплошь пронизан духом бунтарства и встречал однозначное неодобрение со стороны образованной части общества за свою сексуальную направленность и отвержение всяческих устоев...

Что бы это ни было, новая музыка побудила многих молодых людей англосаксонского происхождения буквально потерять голову. ...Мик Джаггер как-то рассказывал: ‘Мой отец часто называл то, что мы делали музыкой джунглей, и мне всегда нравилось это его описание.’”¹

Уильям Боулинг в заключение утверждает следующее: “С момента своего появления, рок-н-ролл явился своего рода катализатором, способствовавшим изменению окружающих установок и посылов. Он освободил тело от “идиотских самоограничителей”... и даже стал творцом мелких идолов и божков.”²

Ритм и тело

С помощью информации, добытой историками, мы смогли проследить эволюцию музыки и танца от Древнего Египта до Соединенных Штатов и, конечно, практически по всему миру. Но что именно нам удалось проследить? Это гораздо больше нежели просто культурная традиция; больше, чем этническая музыка. Скорее это *способ получения музыки*, и, что определяется качествами присущими музыке, *способ реагирования на нее людей*. Другими словами, музыка, обладающая определенными характеристиками создавалась для того, чтобы служить определенным целям. Целям создания атмосферы, в которой могли бы процветать определенные виды деятельности и поведения.

Из всех элементов, составляющих музыку, ритм является наиболее очевидным и поэтому легче проследить тенденции, связанные с ним на протяжении истории. Далее, поскольку организм человека функционирует в соответствии с законами ритма, именно этот компонент музыки вызывает у него наиболее быструю ответную реакцию - *физическую* реакцию. Это помогает понять почему ритм легче и быстрее всего преодолевает культурные барьеры. Проследивая ритмический элемент, мы обнаруживаем два аспекта, характеризующие языческое поклонение, а также популярную музыку сегодня: относительная важность ритма в музыке и тип ритмической модели; короче говоря *количество* и *тип*. В музыке, которую мы разбирали ранее нами было обнаружено преобладание ритма над остальными составляющими музыки. Он всегда был гораздо важнее, чем мелодия. Во-вторых, большое внимание постоянно уделялось частому повторению ритмической модели. В-третьих, значимой ритмической характеристикой является синкопия.

Синкопию можно определить как смещение музыкального ударение с сильной на слабую долю такта. В западной музыке порядок и стабильность музыкального ритма обусловлены акцентированием 1-й и 3-й (сильных) долей такта или 1-й доли при размере 3/4. Такая музыка может считаться нормальной с *психологической* и *физиологической* точек зрения, поскольку нормальные движения рук и ног, как, например, при ходьбе, основаны

преимущественно на секвенции 1-2 или 1-2-3-4, с акцентом на “нисходящую” часть каждого шага. В военных маршах этот ритм представлен с наибольшей очевидностью. Именно по этой причине, мы с легкостью воспринимаем ритмические рисунки с подобной структурой. Даже вальс имеет 4- или 8-тактовые фразы. Синкопия, в свою очередь, является не менее очевидным отступлением от нормы, имеющее целью создать определенный эмоциональный эффект. Справедливости ради нужно сказать, что музыка, также, как и жизненный опыт человека требуют разнообразия и некоторого элемента неожиданности, наряду с нормальным ритмом и повседневной рутинной. Но ни музыка, ни жизнь в целом не должны постоянно *строится* на напряжении и неожиданных поворотах. Для создания разнообразия и придания музыкальному произведению живости и интереса, все композиторы пользуются приемом синкопии. В случае с вокальной и хоровой музыкой она часто применяется для согласования с ритмом речи, а также для выделения определенных слов.

Что касается количества ритма в рассмотренной нами музыке, следует подчеркнуть, что она вся отличается *преобладанием* ритма. Более того, в ней имеет место преобладание такого типа ритма, который при использовании его в контексте частотного повторения способен производить особый физический эффект.

Чтобы прояснить термины “преобладание ритма” и “синкопия,” возможно, полезным будет использовать одну иллюстрацию. Возьмем, например ораторию Генделя *Мессия*, широко известную его часть *Аллилуя*, и вальсы Штрауса. С ритмической точки зрения они могут быть классифицированы как ориентированными на ритм, что означает наличие в них особых ритмических моделей, дающих музыке первичную силу движения или стремительность. В них также использована синкопия. Но при более внимательном наблюдении можно заметить, что мелодия продолжает сохранять свое доминирующее влияние, а в случае с хоровой музыкой, ритм, включая синкопированный ритм, поддерживает текст и не является произвольным добавлением. Далее, в оратории Генделя и вальсах Штрауса мы находим *разнообразие*; разнообразие в плане интенсивности ритма или мгновенной смены темпа. В этих мелодиях присутствует также большое разнообразие с точки зрения высоты тонов и ритмических моделей. Есть в них и разнообразие тембров: используются различные голоса и различные инструменты и разнообразие динамики. Все это создает некий баланс между напряжением и расслаблением; между эмоциональной и интеллектуальной составляющей.

Итак, как мы вывели ранее из практического опыта и научных данных, ритм является наиболее физическим из всех музыкальных элементов, то есть, если он преобладает в том или ином виде музыки, он оказывает воздействие прежде всего на *тело*. В этом случае, вместо того, чтобы быть источником эстетических или духовных переживаний, музыка становится объектом физического и чувственного опыта, зачастую находящегося на грани безнравственности.

Истина о Боге

Тщательный, детальный отчет о развитии музыки, обладающей определенными характеристиками, был произведен нами с определенной целью - показать, что в использовании музыки можно проследить представленность одного из ключевых вопросов Великой Борьбы: истинный взгляд на Бога, противопоставляемый ложному взгляду.

Мы, как адвентисты седьмого дня должно четко сознавать, что Дьявол весь свой посыл с самого начала строит именно на искажении характера Бога. Используя светскую музыку, он достигает этой цели двумя путями: (1) Посредством распространения аморального влияния музыки, особенно за счет извращенной подачи аспекта сексуальности он совершает нападки на один из самых важных символов, который Бог дал нам, чтобы мы могли лучше понять Его и Его любовь. Это есть символ Христа, как

Жениха и Церкви, как Невесты. Также, способствуя таким образом пропаганде сексуальной распущенности, он стремится внести разлад в семейные взаимоотношения людей, которые помогают нам увидеть ценность Бога, как Отца Небесного, который так милостиво обращается со Своими непокорными детьми. (2) За счет использования религиозной терминологии в названии песен, а также в названии рок групп таких, как “Черный Шабаш,” “Боги грома” или “Триумф над смертью” он соединяет богословские элементы с совершенно антагонистическими текстами и музыкой, извращающими характер Бога, представленный на страницах Священного Писания.

В религиозной музыке обман может быть еще более утонченными и поэтому еще более опасным. Обратите внимание на следующие слова из книги Елены Уайт *Великая борьба*. Говоря о движении возрождения, в результате которого многие служители и рядовые прихожане будут покидать другие церкви, она предсказывает: “Враг человеческий желает помешать этому движению и прежде, чем придет время его начала, он попытается предотвратить его предложив свою подделку.” Описывая подделку, она добавляет: “Мы видим, что чувства людей будоражатся, истина смешивается с ложью, что многих вводят в заблуждение.”³

Еще одним типом подделки является спиритуализм. Мы обычно ассоциируем эту религию с таинственными событиями и явлениями, но заметьте - появляется и новый оттенок: “Любовь расценивается, как главный атрибут Божественного, но она постепенно низводится до обыкновенного сентиментализма и грань между добром и злом также начинает стираться.”⁴ Какая отрезвляющая мысль: через неправильный выбор музыки человек может оказаться на одном основании со спиритуализмом!

Являясь автором доктрины об адских муках, Дьявол рисует Бога мстительным тираном, способным истязать грешников в вечности. Эта доктрина многих сделала атеистами, а других заставляет поклоняться из страха. В некоторых видах религиозной музыки имеет место другое ложное представление Бога. Это некая противоположность предыдущему извращению - Бог рисуется личностью, благословляющей полную вседозволенность. С помощью такого рода искажения истины Дьявол предлагает такой тип поклонения Богу, который привлекателен во всех отношениях, но в тоже время основывается на человеческих желаниях и слабостях. Это религия, в которой чувства и эмоции преобладают над рассудком и пытливым исследованием Слова. Широкое внедрение ориентированных на ритмичное звучание стилей, типа рок-н-ролла и джаза в религиозную музыку помогает в достижении этих целей. Монотонный долбящий ритм всегда привлекает, вне зависимости от мягкости (мягкий рок) или жесткости (хард рок) его звучания.

В сентябре 1900 года музыкальный ансамбль выступал на адвентистском лагерном собрании в Манси, штат Индиана. В письме к Елене Уайт один из свидетелей этого собрания, описывая звучащую музыку, употребил выражение “танцевальные мелодии в сочетании с духовными текстами.”⁵ В своем ответе, Елена Уайт сообщает, что уже была предупреждена о подобных вещах и предсказала, что данная проблема еще не раз повторится перед окончанием периода испытаний. “Все неприглядное выйдет наружу и будет явлено миру в это время. Святой Дух никогда не действует такими методами, в обстановке такого шума и бедлама. Это, безусловно, является изобретением Дьявола, нацеленным на противодействие чистой, возвышенной и освященной истине, предназначенной для последнего времени.”⁶

Есть много искренних христиан, которые сами того не сознавая, покупаются на мягкие и привлекательные звуки рока, джаза и свинга. Они будут очень удивлены и возможно даже обидятся, если эту их любимую музыку кто-то начнет критиковать. Но, как показывает история, принцип общепринятости, искренности или субъективности оценок не является надежным путеводителем. Для того, чтобы избежать всяческих заблуждений, важно обладать всем спектром информации и быть способным принимать взвешенные решения. По словам апостола Павла это и есть признак зрелости христианина: “у которого

чувства навыком приучены к различению добра и зла.”⁷

Будь то использование в рамках богослужения или как средство свидетельства, музыка, избираемая нами несет в себе определенный посыл. Что говорит она окружающим о Боге; есть ли это истина? Мы можем в этой связи вспомнить вопрос заданный Моисеем своим отступившим соплеменникам у горы Синай: “Кто из вас на стороне Бога?” Поэтому в нашем служении и проповеди, устной или музыкальной, не должны ли мы стремиться следовать примеру Христа и открывать людям истину о Боге? Тогда, мы сможем заслужить одну из наивысших похвал, которая заключена и в словах Бога, обращенных к Иову: “...Ты сказал обо Мне верно.”⁹

1. Hedgerpeth, William B. “Mick Jagger and the Nature of Rock,” Intellectual Digest, November 1972, 46.

2. Ibid., 47.

3. White, Ellen G. The Great Controversy, 464.

4. Ibid., 558.

5. Robinson, Ella M. S. N. Haskell, Man of Action (Washington, D. C.: Review and Herald Publishing Association, 1967), 168.

6. Selected Messages, Book 2, 36.

7. Hebrews 5:14.

8. See John 6:38-40; 17:6; The Desire of Ages, 19.

9. Job 42:7.