

18+

Надежда Коваль

Концерт

Музыкальные истории

Надежда Витальевна Коваль

Концерт.

Музыкальные истории

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=63754792

ISBN 9785005311573

Аннотация

Эта книга не музыковедческая и не аналитическая, она – познавательная. Она для тех, кто любит классическую музыку и хочет узнать о ней больше. В ней просто и доходчиво повествуется о некоторых ключевых музыкальных понятиях, о жизни и творчестве известных композиторов и исполнителей, а также о том, как музыка вошла и повлияла на собственную жизнь автора.

Содержание

От автора	5
Часть первая: О классической музыке доходчиво и занимательно	7
Консонанс и диссонанс, или О звуках приятных и неприятных	7
О музыкальном языке и риторике	11
Универсальность – ключ к популярности	15
«Гусиная кожа» как критерий оценки	20
О символизме в музыке	24
Рубато, или Как «украсть» с толком?	28
Современная музыка, или Прощай тоника!	32
Симфоническая поэма как «мама» киномузыки	36
От формы к содержанию	41
Когда не один, а в ансамбле	46
Рожденный в борделе	49
Часть вторая: Композиторы и исполнители	52
Три кита в «Трех пескарях»	52
Джованни, гений из Перголы	59
Конец ознакомительного фрагмента.	62

Концерт

Музыкальные истории

Надежда Коваль

© Надежда Коваль, 2021

ISBN 978-5-0053-1157-3

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

От автора

Эта книга не музыковедческая и не аналитическая, она – познавательная. Она для тех, кто любит классическую музыку и хочет узнать о ней больше.

В первой части рассказывается о некоторых важных понятиях в музыке, таких как консонанс и диссонанс, риторика и символизм. Из этого раздела вы почерпнете знания о том, что обозначали музыкальные интервалы в мадригалах эпохи Возрождения; какие ассоциации чаще всего вызывает у слушателей звучание гобоя, валторны или флейты; а также о том, посредством чего музыканты добиваются эмоциональной выразительности исполняемых произведений.

Вторая часть включает в себя истории о жизни и творчестве известных композиторов и исполнителей. В ней вы узнаете о том, как Людвиг ван Бетховен работал над своей знаменитой Девятой симфонией, и почему оперу Джузеппе Верди «Сила судьбы» считают «роковой». О том, каким произведением молодой итальянский композитор XVIII века Джованни Баттиста Перголези сумел восхитить великого Иоганна Себастьяна Баха, и как американский бизнесмен Гилберт Каплан научился дирижировать только для того, чтобы исполнить свою любимую Вторую симфонию Густава Малера.

И, наконец, заключительная третья часть – это мои раз-

мышления о музыке, воспоминания о том, как музыка вошла в мою собственную жизнь. В этой части книги я рассказываю о моих друзьях-музыкантах, которые еще не достигли широкой известности, а также о тех, кто находится в апогее музыкальной славы в настоящее время.

Часть первая: О классической музыке доходчиво и занимательно

Консонанс и диссонанс, или О звуках приятных и неприятных

Не скажу ничего нового, а только повторяюсь, что приятные и неприятные для человека ощущения являются результатом получения органами чувств информации и передачи ее в головной мозг, где она обрабатывается. Думаю, что прочитав такое начало, половина читателей захочет перейти на другую страницу. Прошу вас, не уходите так сразу, подождите, пожалуйста! У меня есть для вас что-то интересное. Сейчас, сейчас. Не торопитесь, я только напомним, что одним из органов чувств являются уши (слух). А вот теперь – о вещах приятных. Что же приятно нашему уху? Я перечислю то, что нравится моему собственному, но мне кажется, что это во многом совпадет с тем, что считает благодатным и ваше ухо. Например, стук дождя по крыше, потрескивание поленьев в камине, шум морского прибоя, журчанье лесного ручья. А так как в жизни всегда одно противопоставляется другому, приятным звукам противопоставляются звуки неприятные: царапанье гвоздя по стеклу, плач маленьких детей,

скрежет колес поезда, шум электроприборов.

В музыке тоже существует понятие «приятного» и «неприятного» сочетания звуков. Благозвучное и устойчивое сочетание называется консонансом, а неблагозвучное и неустойчивое – диссонансом. Название-то понятию есть, а вот объяснения не найдено, хотя над проблемой бились и математики, и физики, и психологи, и физиологи. Отчего до сих пор остается непонятным, почему одна совокупность звуков для нашего слуха словно мед, а другая – как крики мартовских котов. Если обратиться к истории музыки, то можно обнаружить, что только октава и квинта всегда считались безупречными консонансами. Отношения же с другими интервалами и аккордами, составленными из них, никогда не были однозначными. В учебниках по гармонии пишут, что кроме октавы и квинты благозвучно и устойчиво звучат кварта, большая и малая терции, мажорное и минорное трезвучия и их обращения. А неблагозвучно и неустойчиво – секунды, септимы, тритоны и все увеличенные и уменьшенные интервалы. Надо отметить, что мажорные и минорные трезвучия были переведены в разряд консонантных только в XVI веке. С момента рождения контрапункта в XV—XVI веках диссонанс был «разрешен» только при переходе от одного консонанса к другому. В последующие же века диссонантные звучания если и появлялись в том или ином произведении, они практически немедленно разрешались в консонантные, не нарушая общей гармонии. И только с нача-

ла века XX, вслед за Поэмой огня «Прометей» А. Скрыбина, «Весной священной» И. Стравинского и чуть позже додекафонизмом Новой венской школы, диссонанс занял центральное, привилегированное место в музыке. После этого приверженцам ласкающих ухо мелодий, тональностей и жизнеутверждающего возвращения в тонику не оставалось ничего большего, как смириться с кардинальными изменениями и принять их не за прихоть отдельных композиторов, а за веяние новой эпохи.

Я и сама поначалу не находила удовлетворения из-за неблагозвучности современной музыки. Но однажды поймала себя на мысли, что мне становится скучно от музыки без диссонансов. Это сродни тому, когда во время долгого однообразного дождя ждешь, чтобы, наконец, каркнула ворона или прогремел гром. Припомнилось, что уже композиторы барокко «бунтовали» против «всеобщей гармонии» и ее отражения в музыке. Взять, к примеру, часто употребляемые хроматизмы И. С. Баха или весьма необычное для своего времени произведение Ж. Ф. Ребеля «Les Elements» (Сюита Стихии). Прослушав его, вы поразитесь несвойственности музыкальной текстуры сочинения, написанного в период доминирования контрапункта и гармонии. Интересно, что даже сама фамилия композитора перекликается со словом «бунтарь», если слово «rebel» перевести с английского на русский.

Произведением с применением диссонанса в эпоху клас-

сицизма стал известный Струнный квартет №19 Моцарта, К. 465, получивший название «Dissonance». (Когда будете слушать этот квартет, обратите внимание на начало первой части.) Известен факт, что когда произведение было закончено и послано в нотное издательство, партитуру сразу же вернули композитору обратно, пометив «следует устранить ошибки». А П. И. Чайковский как-то написал: «Диссонанс есть величайшая сила музыки: если б не было его, то музыка обречена была бы только на изображение вечного блаженства, тогда как нам дороже в музыке ее способность выражать наши страсти, наши муки». Получается, что если такие композиторы, как Бах – гений контрапункта, Моцарт – гений света и радости и Чайковский – гений мелодичности и лиризма обращались к неблагозвучному и неустойчивому звучанию, значит, диссонанс представляет собой истину, стоящую выше гармонии? Или это всего лишь подтверждение тому, что всеобщего консонанса, то есть благозвучия, не существует ни в мире, ни в искусстве?

О музыкальном языке и риторике

Музыка, как любое другое искусство, несет в себе определенное содержание, которое передается слушателю особым, музыкальным языком. Поэтому изучение природы данного языка, т. е. расшифровка музыкальной семантики, сводится прежде всего к нахождению сходства между музыкальным и вербальным языком. Исследования в этом направлении были начаты еще в XVII веке, однако уже с самого начала возникла проблема с тем, что в музыке отсутствуют какие-либо конкретные знаковые образования, которые обладали бы устойчивыми значениями. Так сформировалась идея «незнаковой» природы музыкального языка. Раньше других к этой мысли пришли сами лингвисты. Эмиль Бенвенист говорил о музыке так: «Это такой язык, у которого есть синтаксис и нет семиотики». Однако если обратиться к коммуникативной способности музыки, то вырисовывается более обнадеживающая картина: даже не имея специального музыкального образования, а только будучи музыкальным по натуре, человек способен научиться понимать музыкальную речь.

В отличие от вербальной речи, являющейся актом общения, музыкальная речь – это монолог композитора со слушателем. Иными словами, музыка – это сообщение. Помимо этого, музыке всегда необходим субъект воспроизведе-

дения. Таким образом, ни естественный язык, ни широко понимаемая вербальная речь не могут служить в качестве модели музыкальной коммуникации. Поэтому, сопоставляя вербальную и музыкальную коммуникации, важно обратить внимание на словесную художественную речь. Художественные структуры речи обладают неизмеримо более широкими возможностями для концентрации информации, однако тоже имеют достаточные трудности для интерпретации. И поскольку эти свойства в равной мере присущи всем видам искусства, то становится понятным тот барьер, который возникает на пути вербальной трактовки художественных произведений.

С введением в музыку понятия «риторика» началось создание классификации музыкальных форм и систематизация теории музыки. Под музыкальной риторикой подразумеваются средства музыкальной выразительности и композиционно-технические приемы, которые используются композиторами по аналогии с фигурами ораторской речи. Риторика оказала сильное влияние на музыку уже с XVI века. За определенными музыкальными оборотами закрепились устойчивые семантические значения: фигура вздоха (*suspiratio*), восхождения (*anabasis*), нисхождения (*catabasis*), вращения (*circulatio*), скорби и страдания (*passus diriusculus*) и т. д. Эти фигуры представляли собой последовательность мелодических ступеней, аккордов, контрапунктические приемы с закрепленной интервальной и ритмической

структурой, подражающие интонациям человеческой речи. Так, вопрос (*interrogatio*) изображался восходящей секундой, восклицание (*exclamatio*) – восходящей секстой, а паузы (*aposiopesis*) применялись для передачи чувства страха или смерти. Следы влияния риторики на музыкальное формообразование прочно закрепились в таких музыкальных понятиях, как тема, мотив, фраза, период, предложение, экспозиция, разработка, эпизод, заключение.

Композиторы-романтики XIX столетия считали идею риторики вышедшей из моды и отвергали вербальные аналогии в музыке. Однако при более пристальном изучении их произведений можно обнаружить не только следы прежних, но и развитие новых риторических приемов. И. Ханнанов в работе «Риторика в Барокко и Романтизме» сравнивает применение риторических фигур у Дж. Пуччини (1858—1924) с фигурами у Джезуальдо ди Веноза (1560—1613). Мадригал «*Itene, o miei sospiri*» (Покиньте меня, мои вздохи, летите стремительно к той, что причиняет мне страдания) начинается с распространенной фигуры вдоха, которая выражалась в виде ноты, отделенной от других нот паузами. *Suspiratio* в музыкальной поэтике мадригала имело различные значения, от сладкого дыхания любви до предсмертного вдоха и представляло телесный аспект духовности и чувственности. В «Богеме» Пуччини тема дыхания, вдоха также занимает ведущее место. Действующие лица живут в холодной мансарде, дышат морозным возду-

хом, главная героиня – Мими – умирает от пневмонии. Тема вдоха и смерти выражена одними и теми же средствами. Выделяются отдельные аккорды, взятые sforцандо, то есть резко и внезапно, которые прерывают плавно текущую музыку.

Нововенская школа пыталась выстроить свою собственную риторiku, но в результате все свелось к созданию правил по употреблению консонанса и диссонанса. И если Арнольдом Шенбергом и его последователями была ликвидирована ориентация на тональность, в результате чего диссонанс приобрел господствующее положение в музыке, то это только и означало, что взамен традиционной классической риторики пришла новая, основанная на старых законах.

Универсальность – ключ к популярности

В одном из разговорах с друзьями о музыке речь зашла о том, почему произведения одних композиторов понятны и близки всем, а другие – только небольшому кругу слушателей? Меня заинтересовала эта тема, и я решила попытаться сделать небольшой анализ того, какие музыкальные произведения и каким образом становятся популярными у массового слушателя. Под выражением «массовый слушатель» в данном случае я подразумеваю того, кто не получил никакого специального музыкального образования и который не переживает из-за того, что не смог достать абонемент на концерты в Консерваторию. Такой слушатель обычно знакомится с музыкой дома, где телевидение и интернет становятся единственными просветителями, формирующими вкус и прививающими понятия о ее ценностях и значении. Практика показывает, что музыкальные программы чаще всего состоят из определенных повторений. Это, видимо, делается для того, чтобы любой слушатель легко мог встретиться со знакомым произведением. В такой момент срабатывает «эффект узнавания». Этот эффект играет ключевую роль в формировании слушательских привычек, в чем известный дирижер Николаус Арнонкур видел некую «инфантилизацию» публики. Он считал, что из-за боязни

того, что слушатель не распознает музыки, из программ исключаются произведения, которые могли бы стать источником новых эмоциональных открытий. На этом этапе моего короткого исследования всю «вину» за формирование приоритетов публики можно было бы свалить на тех, чья деятельность связана со средствами массовой информации. Но ведь их вкусы и пристрастия тоже когда-то и кем-то были сформированы! Поэтому не следует торопиться.

Чтобы узнать, что является наиболее популярным у массового слушателя, достаточно обратить внимание на издания звукозаписывающих компаний. Вошедшие в моду компиляции классической музыки чаще всего содержат фрагменты из следующих произведений:

Симфонии №9 и №5 Бетховена,
Симфония №9 «Из Нового Света» Дворжака,
Триумфальный марш из оперы «Аида» Верди,
Марш из оперы «Кармен» Бизе,
«Весна» из «Времен года» Вивальди,
Симфония №40 Моцарта,
«Патетическая» и «Лунная» сонаты Бетховена,
Фортепианный квинтет «Форель» Шуберта,
Увертюра к опере «Сивильский цирюльник» Россини,
«Кармина Бурана» Орфа,
«Канон» Пахельбеля,
«Так говорил Заратустра» Р. Штрауса,
«Болеро» Равеля,

«Танец часов» Понкьелли,
«Токката и fuga ре минор» Баха,
«Маленькая ночная серенада» Моцарта,
«К Элизе» Бетховена,
Концерт №1 Чайковского,
«Лунный свет» Дебюсси,
«Полет шмеля» Римского-Корсакова

Кстати, прочитав этот перечень, вы можете проверить себя на знакомство с этими произведениями.

Пытаясь ответить на вопрос, по какому все-таки принципу эта музыка попала в разряд популярной, первым делом предположу, что все дело в красивой, запоминающейся мелодии и характерном, ярком ритмическом рисунке. Как говорил Артур Шопенгауэр: «Музыка – настоящий универсальный язык, который понимается всюду. Значительная, многоговорящая мелодия очень быстро обходит весь земной шар, а бедная смыслом и маловыразительная тотчас замолкает». Начав разговор о мелодии, логичным было бы считать, что слушателю должны быть близки те произведения, которые напоминали бы ему родную, традиционную музыку. Но обратите внимание, что ни в одном из взятых для примера произведений нет прямого фольклорного цитирования напевов, характерных для национального колорита тех мест, где родился и жил композитор. Получается, что национальное начало в музыке не является качеством, которое близко всем слушателям без исключения. Строго говоря, понятие

«национального» в музыке появилось относительно недавно. Историческое музыковедение применяет его лишь к сочинениям композиторов-националистов, т. е. с того момента, когда во второй половине XIX, начале XX века появились национальные композиторские школы – русская, польская, чешская, венгерская, норвежская. Наиболее ярко идея «национального» выразилась в творчестве русской «Могучей кучки», композиторы которой боролись против малейшего намека на «универсальность» в музыке, обратившись в своем искусстве к песенному, а в области симфонической музыки – к программному жанру. И что же получилось в результате? А то, что их музыке предпочитают музыку П. И. Чайковского, которого они осуждали за абстрактность и условность воплощаемых тем. Говоря о немецко-австрийском национализме, вспоминается утверждение, что основные установки на создание произведений этнографического и эпического свойства сформировались в творчестве Р. Вагнера. Здесь, однако, следует четко понимать, что это отражается не в обращении к народно-бытовому музыкальному материалу, а только в материале текстовом. Я совершенно уверена, что когда звучит исключительное по своей красоте и глубине вступление к опере «Лоэнгрин» или «Тангейзер», мало кто из слушателей задумывается над литературным или историческим источником произведения. Если фольклорная музыка легко распознается представителями той или иной общности людей именно по причине ее частого использо-

вания в быту, то музыка художественная всегда старалась обособиться от эстетики привычного и избегала локальных характеристик. Другими словами, классическая музыка всегда тяготела к эстетике универсальной, которая, в конечном счете, доступна и понятна всем.

«Гусиная кожа» как критерий оценки

Вам наверняка приходилось слышать выражение «мурашки по коже», когда описывают ощущения от понравившейся музыки. С точки зрения физиологии «мурашки» или «гусиная кожа» – это пиломоторный рефлекс, который проявляется у человека, когда тот находится в состоянии сильного эмоционального или сексуального возбуждения, а также при чувстве страха и холода. Несмотря на то, что вид небольших пупырышек у основания растущих на коже волос малоприятелен, само выражение весьма прочно укоренилось в нашем лексиконе. И мне кажется, что если когда-нибудь механизм воздействия искусства на эмоциональное состояние человека будет описан научно, люди все равно будут продолжать говорить о нем языком простым и образным.

Размышлять о влиянии музыки на эмоциональное состояние человека начали очень давно, еще со времен Пифагора и Аристотеля, а так называемую «теорию аффектов», заслужившую особую популярность в XVII—XVIII веках, стали считать базовой в данном вопросе. Сторонники этой теории, основанной на утверждении Декарта, что «цель музыки – доставлять наслаждение и возбуждать разнообразные аффекты», пытались и пытаются раскрыть закономерности и механизм формирования этих самых аффектов. Крупной работой по данной теме является книга венгерского музыко-

веда Денеша Золтаи «Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля».

Одним из начальных приближений к данной теме является рассмотрение музыкальных ладов. Как известно, их всего два – мажорный и минорный, которые мы привыкли воспринимать как противоположные эмоциональные полюса, один из которых – «радостный», а другой – «грустный». Так привыкли, что иногда называем «мажорным» или «минорным» свое собственное настроение или состояние духа. Предположим, что с ладами все обстоит довольно просто, но как быть с 24-мя тональностями, которые композиторы получили в свой арсенал к моменту завершения темперации, произошедшей к концу XVII столетия? Примечательно, что такое многообразие тональностей (12 мажорных и 12 минорных) совсем не смутило музыкантов и не помешало им принять с энтузиазмом предоставленную палитру для художественного воплощения своих идей. Постепенный опыт использования различных тональностей родил желание систематизировать и описать характер каждой из них. Несмотря на безусловный субъективизм таких попыток, остается интересным, как характеризовал мажорные тональности известный французский композитор барочного периода Марк-Антуан Шарпантье: до мажор – веселый и воинственный, ре мажор – радостный и очень воинственный, ми мажор – сварливый и раздражительный, ми бемоль мажор – жестокий и суровый, фа мажор – неистовый и вспыльчивый, соль мажор –

нежный и радостный, ля мажор – радостный и пасторальный, си бемоль мажор – величественный и радостный, си мажор – суровый и жалостный.

Другие, объясняя различия в эмоциональном отношении к разным тональностям, обращались к физиологическим особенностям уха и указывали на его предрасположенность к восприятию тонов в зависимости от их высоты и частоты повторения в музыкальном произведении. Интересным явлением, получившим свое обоснование в теоретических работах А. Скрябина, Н. Римского-Корсакова и Б. Асафьева, стало применение к каждой тональности определенного цвета. Однако принять предложенные разработки к общему пользованию невозможно опять же из-за сугубо индивидуального звуко-цветового восприятия. Обратите внимание, как по-разному вышеназванные музыканты описывали, к примеру, соль мажор: «оранжево-розовый» (Скрябин), «светлый, откровенный; коричневатозолотистый» (Римский-Корсаков), «изумруд газонов после весеннего дождя или грозы» (Асафьев). Получается, что семантическое определение тональностей не решает проблему вопроса, и что музыкальное воздействие на слушателя заключено далеко не только в них, но в целом ряде других средств, выбранных композитором для того или иного произведения. Это тембр инструментов, темпы, мелодические обороты, звукоряды (низкий или высокий, хроматический или диатонический).

Когда я думала о том, какое из произведений, вызывающих у меня «мурашки по коже», привести для музыкальной иллюстрации к данному эссе, то остановила свой выбор на арии «*Ombra mai fu*» из оперы Г. Генделя «*Serse*». И тут я должна признаться в предположении, что обычный слушатель никогда не распознает, что эта ария звучит в фа мажоре. А так как он не будет знать об этой тональности, у него вряд ли возникнет ощущение ее «по Скрябину», то есть в красном цвете. Даже если предположить, что такая ассоциация и появится, то это, скорее всего, будет простым совпадением. Но самое удивительное заключается в том, что взявшись за данную тему, я в очередной раз убедилась в несостоятельности попыток (в том числе и моей) объяснить влияние музыки на наше настроение и наши эмоции. Зато благодаря тому, что вновь вернулась к прослушиванию одной из самых любимых мною арий, в очередной раз убедилась в том, что получение восторга и высочайших эмоций возможно только при условии высококачественного, превосходного музыкального исполнения.

О символизме в музыке

Музыку считают одной из важнейших категорий в эстетике символизма не только с точки зрения интерпретации мира, но и с точки зрения поэтической. Ее рассматривают как почти единственное из искусств, которое предполагает максимальную свободу самовыражения для композитора и неограниченную свободу интерпретации для слушателя. Однако, несмотря на эту свободу, многие из слушателей не желают ограничиваться только собственными ощущениями, а хотят «докопаться» до сути того, что все-таки «зашифровал» композитор в том или ином произведении. Хорошо, что Бетховен лично признался, что четыре начальные ноты его Пятой симфонии означают «стук судьбы в дверь», а как же быть со всем остальным огромнейшим музыкальным наследием?

Символизм в музыке определяет связь между музыкальными и экстра-музыкальными элементами, такими, как другие виды искусства, предметы, человек или эмоциональное состояние. Эта связь присутствовала уже в мадригалах и мотетах эпохи Возрождения, в которых тесситура и гармония находились в тесном соотношении с поэтическим текстом. В этих произведениях восходящие музыкальные фигуры символизировали радость и приподнятость духа, а нисходящие – грусть и страдания, а применение пения на три голо-

са отождествлялось со Святой Троицей. Во времена Барокко особое значение приобрела нумерология, то есть включение в партитуру музыкальных оборотов с обыгрыванием «священных» цифр 3, 7, 9 и 12, а также ассоциации с тональностями и их окраской. Так, например, французский композитор Марк-Антуан Шарпантье в одной из своих работ о музыке писал, что диезные тональности передают позитивное настроение и радость, а бемольные наоборот – переживания и волнения. Согласно трактовке того времени, тональности с тремя бемолями обозначали Троицу, а с тремя диезами – Крест и Распятие.

Самую простую и понятную символическую нагрузку несут музыкальные инструменты. Звучание того или иного инструмента получило такую же прочную ассоциацию с окружающим миром, как всем привычные символические характеристики животных: лиса – хитрая, баран – упрямый, заяц – трусливый и т. д. Так, звучание гобоя часто ассоциируется с деревенскими сценами, звуки флейты и скрипки в верхнем регистре – с пением птиц, трубы – с военными событиями, валторны – с охотой, арфы – с переливами воды.

Другим распространенным символистским методом стала передача закодированного сообщения, введенного в музыкальное произведение посредством конкретного мотива. Например, четыре ноты си бемоль-ля-до-си известны как «мотив Баха», в котором каждая из нот обозначает буквы фамилии композитора. Сам Бах использовал его в завершении

четвертой канонической вариации «Vom Himmel hoch, da komm ich her», BWV 769, а также в «Страданиях по Матфею». Этот мотив часто включался другими композиторами как посвящение гениальному музыканту. Примеры: Р. Шуман «Шесть фуг для органа или ф-но», Ф. Лист «Фантазия и fuga для органа на тему В-А-С-Н», Н. А. Римский-Корсаков «Вариации ВАСН для фортепиано», М. Рeger «Фантазия и fuga для органа на тему ВАСН».

Еще одной известной музыкальной монограммой являются инициалы Дмитрия Шостаковича, в немецкой транскрипции DSCN: ре-ми бемоль-до-си, впервые использованной композитором в 10-й Симфонии. Другой знаменитый русский композитор, Александр Скрябин, в симфонической поэме «Прометей» обращается к символу, рожденному в результате объединения музыки и света. Поначалу суть «световой музыки» мыслилась им элементарно, как своего рода цветовая «визуализация» тональностей и аккордов, но позже он пришел к идее более сложных, контрапунктических взаимоотношений между музыкой и светом, и появились образы и фигуры символического содержания, такие как «молния», «облака», «волны».

Если говорить о символизме в музыке XIX века, то нельзя не вспомнить о появлении лейтмотива – музыкального фрагмента, характеризующего тот или иной персонаж в опере или конкретную предметную тему в симфоническом произведении. Лейтмотив широко использовался в композици-

ях Р. Вагнера и Р. Штрауса. Не менее важным вкладом в эстетику символизма внесли французские композиторы К. Дебюсси и М. Равель. Ярким подтверждением тому является симфоническая Прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси, написанная под впечатлением поэмы его соотечественника Стефана Малларме, одного из основоположников символизма в литературе.

Рубато, или Как «украсть» с толком?

Тот, кто не знаком с музыкальным термином «рубато», может ошибочно отождествить его с русским глаголом «рубить». На самом же деле слово это происходит от итальянского «rubare» и обозначает «красть». Однако какое отношение оно может иметь к академической музыке, и вообще, что можно «выкрасть» у музыки?

Когда говорится о рубато, имеется в виду то, что при исполнении музыкального произведения в том или ином месте произошло отклонение от темпа, указанного композитором в партитуре. Непосвящённому слушателю такие отклонения обычно бывают не заметны, а вот для музыканта или критика это частый повод для дискуссий. Каким же образом можно уловить такие темповые изменения? Их довольно легко услышать при исполнении вокальных или скрипичных дуэтов с фортепиано, когда солисты поют или играют свою партию в темпе несколько отличном от темпа аккомпанемента. То же самое можно наблюдать во время исполнения концертов для фортепиано и оркестра. Яркой иллюстрацией этому может служить запись Второго фортепианного концерта Бетховена в исполнении Михаила Плетнева и дирижера Кристиана Ганша (Deutsche Grammophon / Universal Music, 2007) Собственно говоря, именно она и подтолкнула меня к написанию этой статьи. Прочувствованная у осмысленная

до каждой ноты интерпретация Плетнева привела к мысли сравнить отклонение темпа с изменением ритма дыхания музыканта в результате эмоционального воздействия, получаемого от произведения. Разве не происходит нечто подобное с человеком, стоящим на вершине горы? Его дыхание замирает (*ritenuto*, *retardando*, говоря об этом музыкальными терминами). Или учащается, когда он представляет, будто летит с этой вершины вниз (*accelerando*).

Впервые термин «рубато» был применен Пьетро Франческо Този в 1723 году в «Трактате об особенностях техники пения». Однако модификация темпа в исполнительском искусстве имела место задолго до того, как данный термин вошел в употребление – гибкость ритма встречалась уже при пении григорианских хоралов и ранних барочных мадригалов. Наиболее широкое применение рубато выпало на долю произведений, написанных в эпоху романтизма. Кстати, некоторые выдающиеся композиторы того времени отличались своим особым расположением к варьированию темпа. Так, Шопен исполнял многие из своих произведений с сохранением четкого и размеренного ритма аккомпанемента в левой руке и свободным и гибким ритмом мелодии в правой. Тем не менее, со второй половины XVIII века, когда исполнительская практика частных концертов начала внедряться в публичные концерты, в тексте партитур стали использоваться специальные слова, обозначающие модификации темпа. Таким образом, композиторы старались не только помочь исполнителю

сориентироваться в идеи того или иного музыкального сочинения, но и одновременно пытались удержать его от излишней раскованности в интерпретации. Чарлз Берни (1726—1814), английский композитор и музыковед, в одной из своих работ сообщал о руководителе Неаполитанского оперного театра Франческо Джеминиани, которого уволили с поста за многочисленные и неожиданные рубато.

Возможно, именно поэтому словесные пояснительные аннотации в партитурах становились все более и более распространенными. Особенно этим отличался Александр Скрябин, излагавший в нотах длинные фразы, объясняющие исполнителю что и как он должен себе вообразить для достижения требуемого в произведении настроения. Безусловно, такие композиторские меры вполне понятны и объяснимы, потому что где гарантия того, что музыкант проявит достаточно такта и умения, чтобы не «испортить» произведения? Таких гарантий в искусстве быть не может, потому как даже точное соблюдение партитуры не является залогом абсолютно «верной» интерпретации, максимально приближенной к замыслу автора. Как ни растяжима связь между текстовыми пояснениями в нотах и конкретным исполнением, она не должна быть беспредельна. Никакая трактовка не должна совершать «насилия» над произведением и выходить за пределы заложенных в нем композиторских идей. Но в то же время она не должна быть скучной, не должна походить на музейный экспонат или быть копией хорошо из-

вестных исполнений. Слушатель идет на концерт за новыми впечатлениями и ощущениями, за неожиданными открытиями, которые исполнитель вполне может создать при умном и тактичном обращении с рубато – одним из важнейших средств эмоциональной выразительности в музыке.

Современная музыка, или Прощай тоника!

Сеньора Моника – большая почитательница классической музыки. Вот уже более сорока лет она посещает Оперный Театр «Колон», что в Буэнос-Айресе, не пропуская ни одного концерта. Билеты туда дорогие, поэтому денег ей хватает только на галерку, где приходится выстаивать два, а то и три часа среди публики, состоящей в большинстве своем из студентов и пенсионеров. Вчера, к примеру, там давали Вторую Симфонию Рахманинова и Концерт для альты с оркестром Шнитке, и я полагаю, что смесь знакомого и мелодичного (Рахманинов) с малознакомым и необычным (Шнитке) навряд ли пришлась по вкусу моей 76-летней знакомой. Пока жду Моника в гости с рассказом о ее впечатлениях, размышляю о том, отчего в нашу эпоху развитого диссонанса, принятого современными композиторами за безусловную норму, слушатели продолжают отдавать предпочтение тональной музыке?

Как известно, способ выражения музыкальной мысли развивался постепенно, по мере того, как музыкантами осваивалось звуковое пространство. На протяжении многовекового существования музыки основной тенденцией было стремление к гармонии и благозвучию. Яркой тому иллюстрацией был отказ от церковных ладов, используемых в гри-

горианских песнопениях. Церковными ладами называются те, которые строились от каждой ступени звукоряда: ионийский лад – семиступенный ряд от ноты «до» (с), дорийский – от «ре» (d), фригийский – от «ми» (е), лидийский – от «фа» (f), миксолидийский – от « соль» (g), эолийский – от «ля» (а), гипофригийский – от «си» (h). Музыкантами было замечено, что первый из обозначенных ладов, ионийский, (современный до мажор или C-dur) имеет перед основным тоном «до» полутон, который придает возвращению к нему особый, приятный для слуха эффект разрешения. Поэтому и в других звукорядах стали использовать полутон перед переходом к тонике. Это привело к объединению семи существующих церковных ладов в две группы – мажорную и минорную. Таким образом, с включением альтераций, то есть заменой натурального тона на повышенный, появился хроматический звукоряд, состоящий из двенадцати звуков различной высоты. При всем при этом главную роль в музыкальном формообразовании стала играть тоника, опирание на которую явилось фундаментом музыкального сочинения и определяло сущность тональности.

Долгое время композиторам была «приятна» эта зависимость от тоники – ведь, в конце концов, совсем неплохо возвращаться к «насиженному месту» (А. Веберн). Но музыканты, в большинстве своем, люди ищущие, поэтому впоследствии они решили, что зависимость от основного тона не так уж и необходима, и стали обращаться к политональности,

к функциональной инверсии, к использованию побочных доминант и сложных, неустойчивых аккордов. Правда, до Бетховена и Брамса никто от тоники особенно не отрывался, но явился Вагнер, а потом Брукнер и Рихард Штраус, и в результате мажору и минору наступил конец. Таким образом, как когда-то исчезли церковные лады, была утрачена опора на тональность.

Не известно, если публика в свое время оплакивала исчезновение церковных ладов, но вот по тональности она до сих пор скучает, поэтому предпочитает посещать концерты, где исполняют музыку Баха или Моцарта. Такое стремление современных слушателей к благозвучию и гармонии понять легко: кому не хочется уйти от проблем и сложностей жизни в волшебный, завораживающий мир звуков? Но что поделаешь, если в музыке появились другие закономерности и тенденции. Не запрещать же естественного развития процесса! И, кстати сказать, ростки атональности, которую считают исключительно продуктом XX века выдуманного Шенбергом и его соратниками – композиторами Новой Венской школы – были замечены уже в XVI веке в старинных мадригалах Карло Джезуальдо ди Веноза.

Моника пришла на встречу без опоздания. Мы сели пить чай с конфетами «Бон-о-Бон», принесенные гостьей, и говорили о вчерашнем концерте. На мой вопрос, понравилась ли ей музыка Шнитке, Моника с воодушевлением ответила: «Очень понравилась! Ты понимаешь, она, конечно, необыч-

на и нова для моего уха, но в ней столько экспрессии и эмоций, что она взяла меня за душу. Это совсем другой музыкальный язык, и его, возможно, поймут лишь через сто лет. Но это музыка моего времени, и мне интересно прочувствовать ее».

Симфоническая поэма как «мама» киномузыки

Вот уже несколько лет я знакома с Диего Уирсом. Он веселый парень и верный друг, который живет себе, не замечая течения времени и не помня того, что было вчера. А еще он обладатель очень редкой профессии. Мне кажется, что во всем мире наберется от силы три сотни человек, занимающихся тем же самым, что и он. Диего Уирс – ответственный за хранение и содержание партитур в Аргентинском Национальном симфоническом оркестре. Кроме редкой профессии у него еще имеется редкое увлечение – коллекционирование записей оригинальных музыкальных сочинений к кинофильмам. «Разве тебе недостаточно Моцарта и Бетховена, которых ты целыми днями слушаешь на репетициях?», – спрашиваю я его. Бедняга защищается, как может, а я в свою очередь удивляюсь, как он не умирает со скуки, слушая, например, музыку Филипа Гласса к фильму «Часы». Ну, хорошо, это мне не особенно интересен минимализм в музыке, а вообще-то, строго говоря, есть разница между классической музыкой и музыкой к кинофильмам?

Как известно, начало звукового кино совпало с расцветом творчества Второй Венской школы. В этот период многие композиторы увлеклись модной идеей А. Шенберга и с большим энтузиазмом бросились пробовать себя в додекафониз-

ме. Сама же индустрия кино получила наибольшее развитие в Америке, в которую в конце 1930-х годов из Западной Европы направился значительный поток выдающихся деятелей культуры. Среди них был и немецкий композитор Ханс Айслер. Он обратился в Rockfeller Foundation за финансовой помощью в реализации своей программы «Film music Project». Его основной работой в этой программе было исследование вопроса соотношения между музыкой и фильмом. Айслер указывал, что музыка к кинофильмам должна изучаться постоянно как на практическом, так и на теоретическом уровнях. В 1939 году он написал: «Сегодня сочинения для кинофильмов являются неорганизованными. Если и выходит что-нибудь стоящее, то это только благодаря удаче, выпавшей на долю какого-нибудь талантливому композитора. Чаще вместо хорошей музыки выходит дешевая каждодневка». Будучи в дружеских отношениях с известным философом и музыковедом Теодором Адорно, он выпустил книгу «Сочинение музыки для кинофильмов» и всеми силами старался внедрить современные методы в написание киномузыки. Однако сам, как ни странно, вошел в историю киноискусства не как теоретик, а как композитор, произведения которого в большинстве своем строго контрапунктичны.

Функция музыки для кино прежде всего заключается в сопровождении изображения и усилении эмоционального воздействия на зрителя. Композитору, пишущему для кино, как мне кажется, «проще» достичь описательного или narra-

тивного эффекта, так как на экране уже присутствуют объект, субъект и их взаимодействие. То есть все конкретно, и не надо ничего придумывать лишнего. Я спрашиваю себя, каково же должно было быть умение композиторов докинематографической эры, чтобы исключительно музыкальными средствами описывать воображаемое?

Несомненным источником идей и «питательной средой» для современных композиторов, пишущих для кино, может служить жанр симфонической поэмы. Симфонической поэмой называется музыкальная пьеса для оркестра, которая чаще всего имеет одночастную форму и в своей основе предполагает какой-нибудь литературный или поэтический сюжет. Симфоническая поэма является безусловным продуктом романтизма и как новый музыкальный жанр появилась в середине XIX века. Она имеет значительное сходство с программной музыкой, а элементы традиционной симфонии как бы «сконденсировались» и привели к тому, что большинство симфонических поэм не имеют ни большой продолжительности, ни тематических или тональных контрастов.

Зачинателем жанра по праву считается Ференц Лист, который однажды в шутку сказал: «Новое вино требует новых бутылок». А предвестниками симфонической поэмы могут быть концертные увертюры начала XIX века. Например, увертюра Л. Бетховена «Кориолан» или музыка Ф. Мендельсона к комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь». Лист

объединил аспекты увертюры и симфонии в одно целое, добавив специальные звуковые «описательные» элементы для достижения эффекта повествования посредством музыки. Композитор написал 14 симфонических поэм, среди которых особенно популярными являются «Что слышно на горе» (по поэме В. Гюго), «Прелюды» (по А. Ламартину) «Битва Гуннов» (по фреске В. Каульбаха), «Гамлет» (по У. Шекспиру).

Многие композиторы, такие как Б. Сметана, А. Дворжак, Л. Яначек, видели в симфонической поэме возможность свободного выражения «национального». Особенно проявил себя в этом жанре Я. Сибелиус, который написал такие замечательные симфонические поэмы, как «Финляндия», «Туннельский лебедь» и «Тапиола». Среди русских композиторов нельзя не вспомнить произведения П. Чайковского «Ромео и Джульетта», «Воевода», «Гамлет»; А. Бородина «В степях Центральной Азии», а также «Поэму экстаза» А. Скрябина и «Остров мертвых» С. Рахманинова. Во Франции интерес к музыке нарративно-иллюстративного характера выразился в произведениях К. Сен-Санса «Le Rouet d'Omphale», «Le Chasseur maudit» С. Франка, «L'Apprenti Sorcier» П. Дюка, а также в некоторых сочинениях К. Дебюсси, М. Равеля и Ж. Ибера. Вкладом в жанр симфонической поэмы от английских композиторов по праву можно считать «Falstaff» Э. Элгара, «The Lark Ascending» Р. В. Уильямса и «On Hearing the First Cuckoo in Spring» Ф. Делиуса.

Однако своего апогея симфоническая поэма достигла в творчестве Рихарда Штрауса, который смог найти такие выразительные средства оркестра, которые позволили ему охватить не только литературные темы, но и философские и даже биографические («Домашняя симфония»). Его знаменитые поэмы «Дон Жуан», «Смерть и просветление», «Тиль Уленшпигель», «Так говорил Заратустра», «Дон Кихот», «Жизнь героя» по сей день не исчезают из концертных программ и не теряют своей популярности.

Качества любого произведения искусства, прежде всего, проверяется временем. Эта проверка в равной степени применима и к музыке для кинофильмов. Поэтому неслучайно несколько лет тому назад у звукозаписывающих компаний появилась продукция с записями «soundtracks». Настоящая, качественная киномузыка вполне может существовать самостоятельно, то есть без кино. Именно такими компакт-дисками заполнил свою квартиру мой друг Диего Уирс.

От формы к содержанию

Такие дни, как сегодня, случаются в Буэнос-Айресе только зимой. Мои дорогие соотечественники при слове «зима» наверняка представили себе падающие с небес хлопья снега. Но не тут-то было! По статистике, которая, как известно, считает все подряд, снег в аргентинской столице бывает один раз в сто лет. Предпоследний, например, выпадал в 1911 году, а последний – в 2008. Тогда всего лишь на три часа оказались запорошенными черные крыши домов, мокрые тротуары и вечнозеленые ветви деревьев. Однако взрослые все-таки успели выписать пальцем глупые фразы на капотах машин, а ребяташки притащить горсти снега в дом и положить его в холодильник. Еще более невероятным оказался тот факт, что живущие в теплой стране знают о существовании снеговиков. Люди одержимо сгребали мокрый снег с газонов и лепили снежные шары. Правда, фигурки выходили такими крошечными, что на том месте, где была голова, было невозможно приспособить морковку вместо носа.

Сегодня в городе идет мелкий-мелкий дождь. Это даже не дождь, а прохладная морось, которая не мочит, а просто приятно освежает. Воскресенье. Закрыты газетные киоски и магазины. Изредка в поиске пассажиров бесшумно проезжают черно-желтые такси. Мой складной зонт безразлично висит на запястье, а я весело шагаю по улице Callao по на-

правлению к проспекту Santa Fe. Делаю вид, что разглядываю разноцветное содержимое витрин. На самом же деле, по неискоренимой женской привычке, смотрю на свое отражение в огромных, начищенных до блеска стеклах. Волосы смешно выбились из-под берета, а клетчатый короткий жакет слишком плотно облегает фигуру. Приходится расстегнуть еще одну верхнюю пуговицу. Вот сеньор в длинном пальто посмотрел на меня и улыбнулся, значит с «формами» у меня все в порядке. Получается, что не перевелись еще мужчины, которым нравятся женщины, а то после принятого на днях в Парламенте Аргентины закона о заключении брака между гомосексуалистами, казалось, что все перевернулось с ног на голову.

Интересное дело: слово «формы» меня совсем не раздражает, когда оно используется для описания привлекательной округлости груди и ягодиц. А вот в единственном числе слово «форма» и все его производные – совсем не по душе. Оно перемещает меня в бюрократическую атмосферу формуляров, в формальность политических систем и математический мир формул. Единственным не вызывающим у меня неприятных ощущений является понятие «форма» в музыке. Вы только сразу не бросайте чтения, потому что после небольшого теоретического описания вас ждет маленький сюрприз.

В музыке существует такое понятие, как сонатная форма, которая вот уже более трехсот пятидесяти лет служит ком-

позиторам верой и правдой. Если рассказать о ее сути коротко и неумолимо, то это есть не что иное, как трехчастная компоновка музыкального произведения, характеризующаяся чередованием быстрой, медленной и снова быстрой частей. В буквенном изображении это выглядит, как А-В-А. Такую форму мы прежде всего встречаем в сонате, как самостоятельном произведении, например, в К. 545 Моцарта, с темпами Allegro – Andante – Rondo. Кстати, замечу, что подвижная заключительная часть произведений такой формы нередко заканчивается именно Rondo.

Сонатная форма присуща также концертам солирующих инструментов с оркестром. К примеру, знаменитый Концерт для скрипки Бетховена, оп. 61: Allegro ma non troppo – Larghetto – Rondo. Сходная структура встречается у симфонических поэм, увертюр и арий. В первой части обязательно должны присутствовать главная и побочная темы, появление которых называется экспозицией. Вторая часть – разработка, т. е. развитие обеих тем. И, наконец, заключительная часть – реприза, в которой вновь появляется основная тема первой части в своем оригинальном виде или в несколько измененном. Шопенгауэр как-то заметил, что ни одно из искусств не способно с такой точностью передать человеческое настроение, как музыка. И это верно! Ведь у нас, у людей, как чаще всего бывает? Веселье – грусть – веселье. Правильно? Всем известная зебра. Смена белого на черное, потом снова на белое, то есть, как в сонатной форме А-В-А.

Чтобы все стало еще яснее, перескажу коротенькую историю, вписанную В. Набоковым в роман «Отчаяние», которая, как мне показалось, имеет ту же форму, но только выраженную посредством слов. Это и есть тот маленький сюрприз, упомянутый в начале.

Первая часть. Экспозиция. (Появление главной и второстепенной тем)

«Жил-был больной и слабый, но очень богатый г-н Х. У. Он по уши влюблен в одну молодую особу, которая не отвечает ему взаимностью. Однажды, прогуливаясь по пляжу, г-н Х. У. замечает замечательных форм сильного и загорелого рыбака Марио, который, кроме всего прочего, имеет невероятное с ним сходство. Нашему герою приходит в голову блестящая мысль: пригласить любимую девушку провести с ним несколько дней на побережье. Они приезжают в соседний городок у моря и располагаются в разных отелях...

Вторая часть. (Разработка)

На следующий день поутру девушка прогуливается по пляжу и уже издали замечает потрясающих форм г-на Х. У. (на самом же деле она видит рыбака Марио). В это самое время наш герой стоит за лавровым деревом и наблюдает за своей любимой. Решив дать время, чтобы ее чувства окрепли, направляется в рыбачий поселок, облачившись в дорогой костюм и повязав лиловый галстук. Вдруг на встречу ему выходит незнакомая рыбацка и с восхищени-

ем говорит: «Марио! Я думала, что ты такой же неотесанный чурбан, как все местные рыбаки. Но теперь, теперь, когда я вижу тебя в костюме, я...» И ведет его к себе в хижину. Шепот губ, страстные вздохи, запах рыбы. Незаметно пролетают несколько часов...

Третья часть. (Реприза)

Под вечер г-н Х. У., наконец, возвращается обратно и идет в отель, где его ждет единственная и настоящая любовь. Взглянув на него, девушка восклицает: «Я была слепа! Увидев тебя обнаженного и загорелого на пляже, поняла, что люблю только тебя. Делай со мною все, что тебе пожелается!»

Однако наш бедный герой настолько вымотался во время предыдущей встречи, что ни на что уже не годился».

Когда не один, а в ансамбле

«Проказница-Мартышка, Осел, Козел да косолапый
Мишка

Затеяли сыграть Квартет...»

Иван Андреевич Крылов написал эту аллегорию в 1811 году. Несмотря на то, что в басне высмеивается отсутствие знания предмета и необоснованная уверенность в том, что это знание присутствует, косвенно отражается растущая популярность камерной музыки в Европе XIX века. Подчеркну, в Европе, но не в России, где, как ни странно, традиция сочинять в этом жанре в ту пору еще не сложилась. Однако надо отдать по заслугам музыкальным познаниям Крылова, который не забыл о дидактике и, как бы мимоходом, пояснил, какие инструменты входят в состав струнного квартета: две скрипки, альт и виолончель, которую он называет басом, так как она звучит ниже всех остальных инструментов в группе.

Камерной музыкой является та, которая написана для небольшой группы инструментов или певцов. Это дуэты, трио, квартеты, квинтеты и так до октетов. Само слово «камерная» происходит от итальянского «camera», что в переводе на русский язык означает «комната». То есть это такая музыка, которая исполнялась не в церкви, а, например, в театре или в небольшом салоне. Она берет начало с домашне-

го музицирования и обычая состоятельных господ приглашать в дом музыкантов для приятного времяпровождения в кругу семьи и друзей послушать музыку, потом перекусить и потанцевать. «Спрос» на камерную музыку оправдывал предложение уже во второй половине XVIII века. Одним из корифеев жанра стал знаменитый Йозеф Гайдн, который однажды с любовью сказал: «Квартет – это беседа четырех неглупых людей». Его лепта в репертуар струнного квартета исчисляется 77-ю произведениями. Гайдн частенько появлялся у Моцартов, где на пару с главой семейства Леопольдом играл на виоле. Вольфгангу Амадеусу настолько запомнились эти музыкальные собрания, что он и сам написал два десятка струнных квартетов, шесть из которых посвятил Гайдну.

А вообще-то крыловские зверюшки навели меня на мысль порассуждать не о самом жанре, а о том, как музыкант становится участником камерного ансамбля. Как в случае любого «свежеиспеченного» специалиста, перед человеком, окончившим Консерваторию, неизбежно встает вопрос «Куда податься?» Выбор чаще всего ограничивается тремя путями-дорогами: стать солистом, пойти в камерную группу или оркестр. Будущая карьера складывается из того, насколько велики твои личные амбиции, из того улыбается ли тебе удача и того, на каком инструменте ты играешь. Если твой инструмент фортепьяно, скрипка, виолончель, флейта, гобой, фагот или труба – то ты вполне можешь побороть-

ся за место солиста, но если ты выучился играть на тубе, то даже с супер амбициями будешь вынужден пойти в оркестр. Тем не менее, не следует думать, что те, кто не становятся солистами, являются полными неудачниками. Это совершенно не так. Есть большое число музыкантов, у которых желание играть в ансамбле превалирует над желанием лидировать. Существует целый ряд выдающихся камерных ансамблей, таких как Beaux Arts Trio, Квартет им. Бородина, Hagen Quartet, Emerson String Quartet, Amadeus Quartet, Juilliard String Quartet, которые играют вместе в течение нескольких десятков лет. Мне хочется обратить внимание на то, что практически никогда музыкальная группа, составленная из солистов, не может превзойти камерных музыкантов в мастерстве играть вместе. У солистов сформировано неискоренимое желание быть первым, которое препятствует достижению ансамблевого единства и равенства голосов. Вот почему, например, известная запись «Времен года» Вивальди знаменитыми скрипачами-солистами Исааком Стерном, Пинхасом Цукерманом, Шломо Минцем и Ицхаком Перлманом уступает ансамблю I Musici. То же самое можно сказать про Трио №1 Мендельсона с участием Эмануэля Акса, Исаака Стерна и Йо Йо Ма, игру которых, на мой взгляд, превосходит Beaux Arts Trio.

Рожденный в борделе

Я прижимаю мою щеку к твоей так крепко, словно завтра мы расстанемся навсегда. Между моей и твоей грудью нет ни миллиметра пространства, поэтому я слышу, как удары твоего возбужденного сердца звучат в унисон с моим. Ты держишь мои пальцы в своей руке, и поток обжигающей энергии пронизывает меня от кончиков до самых ступней. Твоя правая рука лежит на моем бедре, и я чувствую тепло, проникающее через плотный шелк узкой юбки с разрезом. Следую за малейшим движениям твоего тела, безропотно подчиняясь твоей власти, и даже не волнуюсь, что резким движением ноги ты порвешь мои новые черные чулки в сеточку. Я учусь танцевать танго, чтобы никто и никогда не смог бы упрекнуть меня в том, что живя в Аргентине, не научилась самому эротичному, чувственному и страстному из танцев.

Впервые об этом танце заговорили в 1880 году. Он не имел тогда определенного имени, и его называли то хабанерой, то креольским кандомбе, то черным танго, то милонгой. Само же слово «танго», появившееся с прибытием первых рабов из Африки, применялось в Латинской Америке ко всему, что было связано с неграми. Существует множество мнений по поводу этимологического происхождения слова. Вот некоторые из них: место, где доят коров, где тан-

цуют негры, танец простолюдинов. Слово «танго» созвучно также африканскому термину, обозначающему замкнутое пространство, круг, место, где распродавали рабов, ударный инструмент – tambor (тамбор, барабан).

Согласно переписи населения 1778 года, в Буэнос-Айресе проживало 7000 негров-рабов и 16000 белых. По мере того, как негры адаптировались в рамках дозволенного рабам, они собирались в местах, называемых тамбо или танго. В дошедших до нас свидетельствах отмечается, что эти собрания частенько заканчивались скандалами и драками. В нарушение закона о прекращении рабства, вышедшего в 1810 году, негры были отправлены в провинцию Энтре-Риос, где их продали в рабство в Бразилию. Таким образом, в отличие от других стран Латинской Америки, в Аргентине практически не осталось черного населения. Те немногие, которым удалось избежать такой участи, поселились в порту Буэнос-Айреса и в поисках средств к существованию начали заниматься сексуальным бизнесом, направленным на удовлетворение огромного потока иммигрантов, прибывающих из Европы. Такие места получили название «quilombo» (киломбо), а женщины, работающие там, – «prosti». Там часто устраивались танцы и пелись песни недвусмысленного характера. Со временем по соседству с «quilombo» появились клубы, которые называли Академиями танца, где одиночные танцы, исполняемые неграми, постепенно вытеснились парными, включающими в себя элементы вальса, фокстрота

и пасадобля. Опубликованный в 1855 году закон, регламентирующий поведение в этих заведениях, запрещал распитие спиртных напитков, присутствие детей, а также исполнение танцев с целью сексуальной провокации.

Эти Академии постепенно стали популярными у среднего класса, и туда начали приходить не только потанцевать, но и помузицировать. К используемым неграми ударным инструментам добавились гитары, флейты, скрипки, кларнеты. Позже к ним присоединился бандонеон, который за свой приятный бархатистый звук стал ключевым инструментом танго-оркестра. Таким образом, танго, рожденное среди чернокожего населения портовой зоны Буэнос-Айреса, обогатилось европейскими элементами. Его ностальгическую направленность связывают с сентиментальностью итальянцев, появление скрипок – с евреями, прибывшими из Польши и России, мелодичность – с влиянием выходцев из Австрии, а характерное рубато – с цыганскими напевами.

Часть вторая: Композиторы и исполнители

Три кита в «Трех пескарях»

Ноябрьским вечером 1720-го года, в таверне «Drei Elritzen», что в центре Гамбурга, за высоким дубовым столом сидели Гендель с Телеманом и ждали Баха. Положив ногу на ногу и откинувшись на спинки стульев, они переговаривались между собой, в то время как проворный слуга расставлял перед ними блюда с индейкой под красным соусом, тушеной капустой и отварной фасолью, приправленной сочным луком, душистой петрушкой и уксусом. Однако надо признать, что их оживленная беседа никак не сочеталась с нудным затянувшимся дождем, по причине которого старый город за узкими мозаичными окнами казался осунувшимся и постаревшим. На обветшалых стенах домов еще резче обозначились паукообразные морщины, а купола соборов потеряли свой блеск и гладкость, покрывшись пятнами зеленоватой плесени.

– Я понимаю, дорогой Георг Филипп, что тебе не терпится поделиться со мною рассказами о своих веселых похождениях, но все-таки постарайся сегодня как можно меньше

говорить о женщинах, – вежливо попросил Гендель Телемана. – Дело в том, что несколько месяцев тому назад почтенный Бах остался вдовцом.

– Ты напрасно напоминаешь мне о том, как следует вести себя в подобных ситуациях, Георг Фридрих! Насколько тебе известно, я сам пережил такое же горе, потеряв первую жену, которую безумно любил! Новость о смерти Марии Барбары застигла меня еще в Эйзенахе. Бедный Бах! Мне довелось быть лично знакомым с ней и даже удостоиться чести крестить их сына – Карла Филиппа Эммануэля.

– Извини меня, я напомнил об этом только для того, чтобы избежать неудобной ситуации, – признался Гендель и распечатал новую бутылку вина.

Распевающий веселые куплеты певец время от времени отрывал взгляд от грифа мандолины, чтобы проводить глазами парочки, удалявшиеся в смежные с центральным залом комнаты, чтобы там, при затушенных свечах в высоких канделябрах, отжаться подогретыми вином и вкусной едой ласкам. Когда он прекращал свое пение, оба композитора с облегчением вздохали, торопясь насладиться минутами тишины, во время которой не звучала раздражающая уши фальшь и нестройность. Другим так редко доводилось быть вместе, что даже бездарная игра уличного музыканта не могла повлиять на их прекрасное расположение духа. Телеман, поглаживая себя по толстым ляжкам, обтянутым светлыми панталонами, искоса рассматривал башмаки с позолоченными

пржками на ногах у Генделя, представляя, с каким трудом тому удавалось втиснуть в них свои шишковатые ступни. Гендель же, улыбаясь и покрасневшись от нескольких лишних стаканчиков вина, рассказывал, как однажды в Венеции, после шумного успеха своей оперы «Агриппина», он сидел в харчевне, и какой-то человек в маске с бубенчиками обмочил ему новые чулки.

– Надо признать, что маске крупно повезло: ей удалось избежать шлепка моей тяжелой ладони! Удар пришелся по ягодице его спутника. И самое удивительное, что тому это понравилось, и он подставил мне другую! Ха-ха-ха!

– Я могу представить, к какому типу мужчин относился тот весельчак. Скажи мне, однако, когда ты собираешься покончить со своей холостяцкой жизнью?

– Наверное, никогда, Георг Филипп. Больше всего на свете я опасаюсь, что семейная жизнь будет отвлекать меня от сочинения музыки. И потом, когда пишу, я частенько впадаю в экстатическое состояние и плачу, как ребенок. Мне бы не хотелось, чтобы кто-то видел мои слезы.

– Ну что ж, значит, ты намеренно приговорил себя к одиночеству?

В этот момент друзья заметили крупную фигуру Баха, распахнувшего дверь в таверну и широкими шагами приближающегося к столу.

– О, дорогой Иоганн! – еще издали закричал Телеман. – Ну, наконец-то ты пришел! Мы тебя страшно заждались.

– И страшно напились, – весело добавил Гендель. – Где же ты пропал столько времени? Телеман уже всю индейку съел, толстяк!

– Сам ты толстяк! – парировал Георг Филипп.

От черной суконной накидки Баха пахло мокрой овцой, а на буклях парика, свисающих до самых плеч, поблескивали бисеринки дождя.

– Друзья, простите меня за поздний приход. Сегодня я был на прослушивании в церкви Святого Якоба, где освобо-дилось место органиста.

– Я не сомневаюсь, Иоганн, что ты играл лучше других претендентов! – с уверенностью проговорил Телеман.

– Не знаю, может быть. Тем не менее, мне пришлось отка-заться от места еще до объявления результатов. Как выясни-лось, за него надо заплатить много денег, а у меня их попро-сту нет. Поэтому уже завтра я возвращаюсь в Кетен. А что нового у вас? – спросил Бах, усаживаясь поудобнее на стуле и расстегивая серебряные пуговицы бордового сюртука.

– Меня недавно назначили директором Королевской ака-демии музыки, – охотно ответил Гендель, – и теперь я окон-чательно решил остаться в Лондоне. Почти все время посвя-щаю опере.

– Вот, что значит побывать в Италии и заразиться музы-кальной драмой! Что касается меня, полагаю дальше оратор-ий и кантат у меня не пойдет, – добавил Бах. – И все-таки, как ты себя чувствуешь в Англии?

– Усиленно стараюсь привыкнуть к новому месту, тем не менее, уже есть отдельные приятные моменты: в апреле поставили моего «Радамиста».

– И как приняли оперу саксонца чопорные англичане? – спросил Телеман. – Им, наверное, после смерти Генри Перселла было трудно угодить?

– В Лондоне оперу слушают так, будто находятся на церковной мессе. Это тебе не Венеция с Флоренцией, где во время представления зрители ходят взад и вперед, едят апельсины, чихают, нюхая табак, открывают бутылки и играют в карты. Я уже не говорю о том, как в ложах занимаются любовью. Помню, как во время одного из речитативов Нерона в «Агриппине» над красным бархатом перил вдруг взметнулась женская нога в спущенном чулке, и туфелька улетела в партер!

Таверна постепенно заполнялась шумной и пестрой толпой, которой было совсем невдомек, что рядом с ними, среди расставленных вдоль стен винных бочек, сидели три гиганта музыки. Оглушенные доносившимся со всех углов шумом, им приходилось кричать и перегибаться через стол, чтобы расслышать друг друга. При этом пышные парики на их головах съезжали набок, обнажая раскрасневшиеся от огня камина уши. В конце концов, утомившись от стука посуды, двиганья стульев и мелькания длинных юбок с кружевами, три музыканта подумали, а не пора ли сбежать отсюда в какое-нибудь тихое место, где можно было бы спокойно пого-

ворить о музыке?

Покинув тесную таверну, они зашагали по мраморным плитам площади, казавшимся голубыми под светом городских фонарей. Темно-серые тучи отражались в мягком колыхании волн, которые то разбегались, то сталкивались, легко ударяя о прибрежный гранит. Словно нарисованные акварелью, на противоположном берегу канала расплывались очертания дворцов и готических соборов, а широкие лестницы пристани зеленели тонким слоем ряски. Они остановились у парапета набережной и на некоторое время замерли, засмотревшись на медленнодвигающуюся воду.

– Просто восхитительно, что вам обоим удалось написать «Музыку на воде»! – нарушил молчанье Бах.

– И заметь, Иоганн, это произошло безо всякого соглашения между нами, – проговорил довольным тоном Телеман. – Собственно говоря, произошло то же самое, что случилось с твоими и моими «Страстями»!

– Правда, у меня их только четыре, а у тебя – десятки! – пошутил Бах.

– Он из нас самый плодотворный, – засмеялся Гендель.

– Я не считаю это недостатком, – почувствовал себя уязвленным Телеман. – По крайней мере, в моих произведениях нет того скучнейшего контрапункта, о котором Иоганн не забывает даже в простейшей пьесе для начинающих клавесинистов.

Так они стояли и разговаривали, даже не предполагая

О том, какая судьба будет уготовлена их музыке. Дождь мочил их парики, а желтые огни фонарей тщетно пытались пролить свет на плесень под арками мостов. И только всесильное, могущественное время отведет по заслугам каждому из участников этой выдуманной истории: Иоганн Себастьян Бах займет пьедестал непревзойденного мастера полифонии и контрапункта, Георга Фридриха Генделя признают величайшим оперным композитором эпохи барокко, а Георга Филиппа Телемана – неутомимым экспериментатором и основателем галантного стиля.

Джованни, гений из Перголы

В 2010 году о Перголезе писали и упоминали чаще обычного, но выходило все как-то не от души, а больше по обязанности не пропустить круглую дату – 300-летие со дня рождения. Но даже будучи внушительной, эта дата могла остаться незамеченной, если бы не усилия и энтузиазм Клаудио Аббадо. Всемирно известный дирижер подготовил и выпустил в свет записи вокально-хоровой музыки Джованни Баттисты Перголезе. Эта исключительно важная, нужная и вдохновенная работа Аббадо вместе с Orchestra Mozart и Swiss Radio Chorus стала одним из самых существенных вкладов в популяризацию творчества композитора. 77-летний маэстро, который на протяжении своей карьеры занимался в основном классическим и романтическим репертуаром, не просто пожелал сыграть музыку XVIII века, но посчитал необходимым отдать дань музыкальному гению, который до сегодняшнего дня не получил достойного признания.

О Перголезе никогда не говорили, как о гении. Это «звание» раздали по заслугам другим музыкантам эпохи барокко. Да разве можно назвать гением композитора, почти мальчишку, прожившего всего 26 лет? Однако если за основной критерий гениальности принять оригинальность мышления, сверхчувствительность и способность опережать свое время, то да. И потом, если бы он не был таковым, стал бы

грандиозный Бах интересоваться его «Stabat Mater», чтобы взять из нее фрагменты для псалма «Tilge, Höchster, meine Sünden»? И разве стал бы другой гений – Моцарт – включать музыкальные обороты и мелодические построения Перголези в свои сочинения?

До нас дошло очень небольшое количество сведений о жизни композитора. Известно, что Джованни Баттиста Перголези родился в итальянском городе Йези, 4 января 1710 года. Его предки носили фамилию Драги (или, согласно другим источникам, Драго) и происходили из маленького городка Пергола. После того, как его прадед, по профессии сапожник, переехал в Йези, членов фамилии стали прозывать Перголези. Джованни рос мальчиком болезненным, худеньким, с деформированной ногой. Все его братья и сестры умерли в младенческом возрасте. Он очень рано проявил незаурядные способности к музыке. Маркиз Пианетти помог ему начать обучаться игре на скрипке у Ф. Мондини, а также контрапункту у маэстро Ф. Сантини – капельмейстера городского Собора. Когда Джованни исполнилось пятнадцать лет, он поступил в Консерваторию dei Poveri di Gesù Cristo в Неаполе, где занимался композицией с известными в ту пору музыкантами Г. Греко и Ф. Дуранте. Закончил Консерваторию в 1731 году, представив музыкальную драму «La conversione e morte di San Guglielmo». Уже эта первая крупная композиция продемонстрировала новые и оригинальные экспрессивные ресурсы молодого композитора. Например,

в «È Dover Che Le Luci» Перголези не ограничивается только bajo continuo, а использует для сопровождения голоса группу струнных инструментов, а ария «Manca la guida al pie» по своей эмоциональной выразительности похожа принадлежащей не эпохе барокко, а веризму.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.