

Содержание

Предисловие 7

Часть первая

Глава 1
Античность: от колыбели до могилы 12

Глава 2
Средневековье: через задворки до небес 34

Глава 3
Ренессанс: в поисках идеальной точки зрения 62

Глава 4
XVII–XVIII века: компас, голос и аффект 92

Глава 4
XVII–XVIII века: архитектура
инструментальных жанров 152

Глава 6
XIX век: романтическая мифология музыки 190

Глава 7
XIX век: жанры, практики, репертуарный канон... 222

Глава 8
1900–1948: вопросы неравновесия 276

Глава 9
1948–2000+: сад расходящихся рельсов 338

Часть вторая

Глава 10
О звуке и слушании 396

Глава 11
Об исторически информированном
исполнении старинной
(и не только) музыки 410

Глава 12
О звукозаписи и лейблах,
издающих классическую музыку 434

Глава 13	
О романтических оркестрах XX века	
в силе и славе	454
Глава 14	
Об оркестрах и ансамблях	
старинной музыки.....	476
Глава 15	
О музыкальных фестивалях.....	492
Глава 16	
О музыкальных профессиях	524
Глава 17	
О музыке и других искусствах	560
Интервью	
Джон Малкович.....	614
Людмила Улицкая	617
Эрик Булатов.....	620
Генрих Падва.....	624
Дмитрий Аксёнов.....	627
Карина Добротворская	632
Андрей Хржановский.....	636
Илья Хржановский.....	643
Словарь 649
Хронология 697

Предисловие

На обложке тома, который вы держите в руках, написано: “Книга о музыке”. Это чистая правда — но не вся. Искусство заголовка требует лаконизма — а тут самое время сделать необходимые оговорки и дать разъяснения.

Во-первых, это книга о музыке, которую принято называть классической или академической. Правда, у обоих терминов есть и недостатки: первый чреват путаницей, поскольку во многих источниках под “классической” понимается лишь музыка определенного исторического периода (того, в который вместились творчество Гайдна, Моцарта и Бетховена), а остальное — барокко, романтизм, модернизм и т. д. — проходит по соответствующим ведомствам. Во втором же как будто имплицирована некая наукообразная сухость, в действительности ничуть не свойственная большинству описываемых этим термином образцов. Как ее ни назови, музыка, о которой идет речь на страницах этой книги, — это живой организм, причем зачастую отличающийся довольно пылким темпераментом. Ей далеко не всегда свойственны академические сдержанность и строгость.

Во-вторых, это книга (преимущественно) о музыке, которая принадлежит к так называемой европейской классической традиции. Хотя повествование в ней начинается с далёкого прошлого — с шаманских бубнов и костяных флейт, которые археологи находят в самых разных частях света, — по достижении исторического времени мы фокусируемся на звуках, которые пели, играли и слушали в Европе. В иные земли книга в следующий раз заглянет лишь после того, как их достигнут европейские культурные веяния, а азиатские или африканские музыкальные формы будут интересовать нас в той степени, в какой они проникли в европейскую (и позже американскую) композиторскую музыку.

Слово “композиторская” тоже употреблено неспроста. Предмет этой книги — прежде всего письменная музыкальная традиция, иными словами, музыка, единицей измерения которой становится так или иначе нотированное сочинение. Устные формы — фольклор — на протяжении веков вступали с этой письменной традицией в причудливое и захватывающее взаимодействие, и примеры этого взаимодействия несложно найти на страницах книги: от песни “*L’Hymne armé*”, ставшей основой многих композиторских месс в эпоху Возрождения, через народные мотивы у композиторов-романтиков к фольклорным экспедициям Белы Бартока. Однако вы не обнаружите здесь подробного рассказа о народной музыке — это задача для другого текста.

Что же представляет собой “Книга о музыке” и как ее читать?

Книга разбита на пять неравномерных частей. Первая — самая масштабная из них — рассказывает историю музыки: от вышеупомянутых костяных флейт до электроники, от пифагорейских ладов до додекафо-

нии и от царя Гороха до скрипки Штроха¹. Значительная часть этой истории связана с именами знаменитых композиторов, однако нам не хотелось превращать текст в еще один персоналистский перечень — поэтому вы не встретите здесь биографических справок и иной энциклопедической обязательности. История музыки интересна нам прежде всего как история идей — собственно музыкальных, а также философских, религиозных, научных, технологических, эстетических, разных. Поэтому и рассказана она оказывается иначе, и великие произведения в ней — не отправные и уж подавно не финальные точки в разговоре, а скорее поясняющие примеры, иллюстрации тех или иных тезисов, образцы композиторской (и шире — творческой) мысли своего времени. Каждый фрагмент книги предуведомлен подзаголовком и “маршрутом” — списком того, о чем пойдет речь на следующих страницах; почти как в детской литературе — “глава седьмая, в которой герои отправляются в рискованное путешествие, переживают опасные приключения и спасаются благодаря неожиданной встрече”. В этих подзаголовках и маршрутах редко упоминаются имена музыкантов и названия сочинений, зато часто — музыкальные жанры и формы, культурные феномены и идеологические сдвиги, характерные для разных эпох. Нам кажется, что взгляд с высоты птичьего полета (птицы, кстати, не раз прилетят на страницы этой книги) — единственный, позволяющий уместить историю музыки в один, сколь угодно массивный и тяжелый том, а заодно и объяснить, отчего Баха ни за что не спутаешь с Бетховеном, а Брамса — с Булезом. Произведения этих и других композиторов — оттиски мира, в котором они создавались; наша книга рассказывает прежде всего об этом мире — и о музыке как его части.

Вторая часть книги — это восемь глав, позволяющих сориентироваться в текущей музыкальной действительности: узнать, как устроен концертный и студийный звук, чем живут современные фестивали классической музыки, что происходит с рекорд-индустрией, в чем специфика профессий композитора, исполнителя и дирижера, а также где услышать лучшие симфонические оркестры и ансамбли старинной музыки (исторически информированному исполнению в этой секции посвящена и отдельная глава). Большинство этих текстов, в отличие от первой, “исторической” части книги, выполняют сугубо практическую, даже прагматическую задачу — особняком стоит разве что финальный, о развитии музыки параллельно и перпендикулярно другим видам искусства. Впрочем, своя прагматика есть и тут — чем шире контекст, в котором существуют для нас музыкальные произведения, тем глубже и сознательнее, как кажется, будет наш на них отклик.

В третьей части мы попросили нескольких известных (и дорогих нам) людей рассказать о своих взаимоотношениях с классической музыкой и поделиться любимыми сочинениями. Наши спикеры — разного воз-

1 Разновидность скрипки с металлическим растробом: с виду похожа на причудливый гибрид скрипки и трубы. Была изобретена в 1899 г. инженером Иоганном (Джоном) Штрохом.

раста, пола и рода занятий, их объединяет лишь два критерия: это выдающиеся представители своих профессий — и никто из них не музыкант. Их монологи — это персональные меломанские истории, в которых — семь разных способов взаимодействия с музыкой: можно выбрать из них тот, что наиболее близок вам, — или сформулировать свой собственный.

Наконец, четвертая и пятая часть носят по большей части справочный характер. Сначала идет словарь упоминаемых в книге музыкальных терминов — мы старались не пережимать с ними, поскольку книга рассчитана на неспециалистов, и тем не менее совсем без непонятных слов обойтись оказалось невозможно. Все термины, нуждающиеся в пояснении, отмечены в тексте полужирным шрифтом — он указывает на то, что соответствующая статья имеется в словаре, а значит, любопытство можно оперативно утолить.

Следом же, в финале всей книги, располагается хронологическая таблица, в которой главные события из истории музыки (важнейшие премьеры, ключевые вехи в жизни композиторов и не только) показаны по соседству со столь же существенными датами из пространства литературы и искусства, науки и общей истории. Музыка никогда не существовала в вакууме, никогда не была вещью в себе — и нигде это не видно так наглядно, как в сводной таблице, из которой можно за секунду узнать, что еще происходило в мире, когда Моцарт сочинял Симфонию № 40, Вагнер — “Лоэнгрин”, Стравинский — “Весну священную”, а Штокхаузен — “Пение отроков”.

Соответственно, читать эту книгу можно по-разному. Можно — как увлекательный детектив: от начала до конца, от завязки к кульминации и финалу, в котором тайное становится явным, а преступник выведен на чистую воду. Можно — обрывками: сверяясь с оглавлением и открывая лишь те страницы, на которых находится интересующая вас информация (главы первой части, разумеется, цепляются друг за друга, но каждая из них при этом и вполне самостоятельна как рассказ о том или ином историческом периоде). Можно проигнорировать блок об истории музыки и сразу обратиться к главе о фестивалях — особенно если вы раздумываете, куда бы съездить, — или к интервью с писательницей Людьми Улицкой и кинорежиссером Андреем Хржановским.

Все мы выстраиваем коммуникацию с любимой музыкой индивидуально, по-особому — и то же самое касается и способов чтения “Книги о музыке”.

Часть первая

Глава 1

АНТИЧНОСТЬ: ОТ КОЛЫБЕЛИ ДО МОГИЛЫ

О музыкальной клинописи,
звукописи, тайнописи, о музыке
сна и яви, службы и праздности,
политики и техники, а также
о вечной надобности воспитательных
и похоронных маршей

Голос и музыкальные инструменты. — Колыбельные, военные, магические, дорожные песни. — Античная теория и практика. — Аполлон и Дионис. — Человек и гражданин. — Этнос и этос. — Пластика и звук. — Театр одного Нерона.

Первая музыка была... — а впрочем, мы не знаем, какой она была. Досадное недоразумение: древние музыканты не оставили нам записей.

Предположительно, история музыки начинается там, где появляется пение. Воображение рисует образ первобытного человека, внезапно осознавшего, что мысль изреченная звучит намного убедительнее, если она не просто выскочила между делом изо рта, но так или иначе спета. Открытие, сравнимое по революционности с изобретением колеса: вот люди что-то бормотали, бормотали, ныли, выли и вдруг — запели. Когда это произошло и кто был первым в истории певцом, была ли сама революция — неведомо. Но музыка как удивительная способность и необычная звуковая реальность, связанная с обычным человеческим телом и окружающими предметами, в ритуальных и повседневных практиках отвечала за коммуникацию между людьми и мирами — дольным и горним, а медиумом было пение — и игра на инструментах.

Рога и копыта: как выглядели древние музыкальные инструменты

С инструментами все проще, чем с голосом: это сохранившиеся материальные объекты. В 2008 году в альпийской пещере Холе-Фельс нашли флейту, сделанную за 30 тысяч лет до нашей эры: двадцатисантиметровый экземпляр из лучевой кости белоголового сипа с пятью отверстиями предположительно для пальцев. А на территории нынешней Украины археологи обнаружили целый “музыкальный дом” — внутри, очевидно, размещался полноценный палеолитический **оркестр**. По классификации ученых-палеонтологов он состоял из:

- инструментов стационарного типа (лопатка, бедро, таз, челюсти, череп);
- подвижного инвентаря (колотушка, молоток из рога, шумящий браслет);
- реквизита (шилья, игла, цветная охра, украшения из раковин моллюсков).

Львиная доля инструментального арсенала проходила по ведомству **перкуссии**, но были и **духовые** инструменты (такие как костяная флейта и разные свистульки).

Другая группа — свободные аэрофоны: они начинали звучать при раскручивании, от движущихся потоков воздуха, как резонаторы: это всевозможные ревуны, гуделки и жужжалки (так их именует даже строгая наука). А инструменты-идиофоны звучали целиком, всем корпусом — как шумящие браслеты и прочие погремущки¹.

¹ См. подробнее: Людмила Лбова, Дарья Кожевникова. Формы знакового поведения в палеолите: музыкальная деятельность и фоноинструменты. Новосибирск, 2016.

Палеонтологи предостерегают от однозначных выводов: считать, что сохранившиеся костяные и каменные дуделки и шумелки и есть самые первые музыкальные инструменты человека, было бы самонадеянно. Кость и камень просто пережили свой век. А назначение отверстий, происхождение сколов на них — это вопрос интерпретации. Один из самых красивых таких предметов позволяет предположить, что в распоряжении древних людей были пространственные фоноинструменты: в некоторых пещерах Европы есть участки, помеченные символами и совпадающие с точками резонанса. Любой звук в такой точке превращается в оглушительный гул, так что вся пещера — задолго до пространственных экспериментов архитекторов и музыкантов XX века — работает как фоноинструмент. Отметки говорят о том, что люди это знали и использовали.

После изобретения лука и стрелы в эпоху позднего палеолита появились **струнные**, или скорее “струнный”: устроенный по образу и подобию лука монохорд представлял собой одну туго натянутую между двумя бортиками струну.

Через много тысяч лет Пифагор уподобил монохорду Вселенную и сформулировал концепцию музыки сфер — а также прикладную теорию музыкального **строя**.

Орфей в ряду, или Музыка перехода

Мы не знаем, какой была первая музыка, но знаем, для чего она была. Еще задолго до Пифагора функция музыки осознавалась как служебная. Только служила она не совсем тому, чему ей полагается служить сейчас. Казалось бы, что может быть утилитарнее, чем колыбельная, помогающая укачивать ребенка; и первые колыбельные известны ещё из древне-вавилонских источников¹.

Но Федерико Гарсиа Лорка, например, настойчиво напоминает, что колыбельные — “единственный в Европе образец первобытных песен, их звуки доносят до нас обнаженное, внушающее ужас чувство восточных народов”².

И верно, если прислушаться, иные старинные колыбельные и правда внушают ужас — так, в “смертных колыбельных” на голову ребёнка прямо призывается погиль: “Баю-баю да люли, / Хоть сегодня ты помри. / С утра дождь, хоть мороз, / Повезем тя на погост...”³

1 Самые ранние из сохранившихся клинописных табличек вавилонского происхождения найдены на территории Сирии и датируются приблизительно 1200–1250 гг. до н. э.

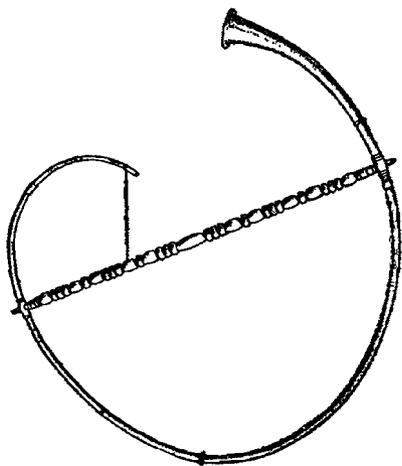
2 Федерико Гарсиа Лорка. Канте хондо // Избранные произведения в 2 томах. Пер. А. Грибанова. Т. 1. Стихи. Театр. Проза. М., 1976.

3 С оглядкой на эту традицию, очень большую в русском фольклоре, написана в числе прочего колыбельная Гвидону в опере Римского-Корсакова “Сказка о царе Салтане”, но Римский уже вкладывает ее в уста “злой” героини — бабы Бабарихи, тогда как в аутентичных версиях “смертные колыбельные” не подразумевают дурных намерений.

Дело тут, вероятно, не в рудиментарных следах древних эпох и детских жертвоприношений, а в том, что сон в старых культурах — это маленькая смерть: заговаривая зубы настоящей, приручая ее, накликая смерть-лайт, мать охраняла ребенка от реальной гибели. Колыбельная, таким образом, работала по принципу медицинской прививки. Но если помнить, что время в мифологическом сознании древних — циклично (новый день — новая жизнь), то значение прививки меркнет перед необходимостью что ни вечер, то попрощаться, проводить ребенка в сон (смерть) и дать ему последние наставления.

Другой пример как будто утилитарной музыки — древние военные песни (и современные военные марши): музыка придавала воинам сил перед боем и во время сражения (помним об “оружейном” происхождении монохорда) и отмеряла ход событий. Военизированные культуры древнего мира это знали: к примеру, жизнь римского войска проходила под непрерывный гул духовых. Сообщает Иосиф Флавий: “Никто не вправе завтракать или обедать, когда ему заблагорассудится, а один час существует для всех; часы покоя, бодрствования и вставания со сна возвещаются трубными сигналами; всё совершается только по команде”¹.

Известно, что музыка помогла римлянам одержать как минимум одну выдающуюся победу: по свидетельству Тита Ливия, оглушительный рев труб римских легионов (это был целый набор разнокалиберных духовых инструментов — труба, букцина, корну, этрусский литуус и др.²) обратил вспять устрашающее карфагенское войско; боевые слоны в панике бросились врассыпную и растоптали собственных хозяев.



Букцина — духовой инструмент, использовавшийся в армии Древнего Рима.

Столетиями — от Древнего Египта до античной Греции с ее изящными пропорциями мирового и политического устройства и мускулистой, агрессивной-рафинированной культуры Рима — музыка заставляет вслушиваться и слушаться. Открывает двери, командует парадом людей, зверей и также, как это происходит в мифе об Орфее, сопровождает в пути, в том числе самом дальнем. Так что между календарно-бытовым, сигнальным, утилитарным местом музыки и ее функцией портала в потусторонний мир нет сущностной разницы. И та и другая роли — служебные. К тому же, как видим, и колыбельная песня, и военные фанфары суть проводы в инобытие, путевка в руках и одновременно аккомпанемент в дороге.

1 Иосиф Флавий. Иудейская война. Пер. Я. Чертка.

2 Музыканты римских легионов — тубицены, корницены, букцинаторы и др. — все были принципалами, т. е. в младшем офицерском звании.