

Лучший способ стать знатоком классической музыки!

Классическая музыка для ЧАЙНИКОВ®

Научитесь:

- слушать и постигать классическую музыку
- разбираться в музыкальных стилях и жанрах
- правильно вести себя на концертах
- понимать нотную грамоту и азбуку темпов, динамики и оркестровки

Дэвид Пог,

популярный музыкальный продюсер, оркестровщик, программист и писатель

Скотт Спек,

именитый дирижер и блестящий популяризатор музыки



***Классическая
музыка***
для
ЧАЙНИКОВ®

**Дэвид Пог
и Скотт Спек**



ДИАЛЕКТИКА

Москва • Санкт-Петербург • Киев
2011

ББК (Ш)85.31
П43
УДК 7.038.53:78

Компьютерное издательство “Диалектика”
Зав. редакцией *Н.М. Макарова*
Перевод с английского *А.С. Варакина, М.Я. Хазан*
Под редакцией *А.В. Ковалевского*

По общим вопросам обращайтесь в издательство “Диалектика”
по адресам: info@dialektika.com, <http://www.dialektika.com>

Пог, Дэвид, Спек, Скотт.

П43 Классическая музыка для чайников: Пер. с англ. — М.: ООО “И.Д. Вильямс”, 2011. — 288 с.: ил. — Парал. тит. англ.

ISBN 978-5-8459-1730-0 (рус.)

ББК (Ш)85.31

Все права защищены. Никакая часть настоящего издания ни в каких целях не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, будь то электронные или механические, включая фотокопирование и запись на магнитный носитель, если на это нет письменного разрешения издательства JOHN WILEY & Sons, Inc.

All Rights Reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, scanning or otherwise, except under the terms of the Copyright, Designs and Patents Act 1988 or under the terms of a licence issued by the Copyright Licensing Agency Ltd, 90 Tottenham Court Road, London, W1T 4LP, UK, without the permission in writing of the Publisher. Requests to the Publisher for permission should be addressed to the Permissions Department, John Wiley & Sons, Ltd, The Atrium, Southern Gate, Chichester, West Sussex, PO19 8SQ, England, or emailed to permreq@wiley.co.uk, or faxed to (44) 1243 770620.

Copyright © 2011 by Dialektika Computer Publishing.

Original English language edition Copyright © 2002 by Wiley Publishing, Inc.

Научно-популярное издание

Дэвид Пог, Скотт Спек

Классическая музыка для чайников

В книге использованы карикатуры американского художника Рича Теннанта

Литературный редактор *И.А. Попова*

Верстка *О.В. Мишутина*

Художественный редактор *Е.П. Дынник*

Корректоры *Л.А. Гордиенко, О.В. Мишутина,
Л.В. Чернокозинская*

Подписано в печать 20.02.2011. Формат 70х100/16.

Гарнитура Times. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 23,22. Уч.-изд. л. 18,1.

Тираж 2000 экз. Заказ № 0000.

Отпечатано по технологии StP
в ОАО “Печатный двор” им. А. М. Горького
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

ООО “И. Д. Вильямс”, 127055, г. Москва, ул. Лесная, д. 43, стр. 1

ISBN 978-5-8459-1730-0 (рус.)

ISBN 978-5-8459-1725-6 (англ.)

© Компьютерное изд-во “Диалектика”, 2011,
перевод, оформление, макетирование

© Copyright © 2002. By Wiley Publishing, Inc.

Оглавление

Введение	18
Часть I. ДОБРО ПОЖАЛОВАТЬ В КЛАССИКУ	21
Глава 1. Что же там внутри?	23
Глава 2. История музыки: краткий обзор	27
Глава 3. Что такое соната	91
Часть II. СЛУШАЙ!	105
Глава 4. Курс выживания на концерте от Дэйва и Скотта™	107
Глава 5. В вихре музыки	125
Антракт. Прогулка за кулисами	141
Часть III. ЗНАКОМЬТЕСЬ — ОРКЕСТР!	153
Глава 6. Клавишные и К°	155
Глава 7. Струнные	163
Глава 8. Духовые: ветер, ветер, ты могуч	175
Глава 9. Медные духовые	185
Глава 10. Ударная кухня	195
Часть IV. ЗА КУЛИСАМИ	205
Глава 11. Ужасная: теоретические начала музыки	207
Глава 12. Темп, динамика, оркестровка	239
Часть V. ВЕЛИКОЛЕПНЫЕ ДЕСЯТКИ	245
Глава 13. Десять заблуждений относительно классической музыки	247
Глава 14. Десять классных терминов, чтобы блеснуть на дружеской вечеринке	251
Глава 15. Десять великих произведений для камерного оркестра	255
Глава 16. Десять анекдотов о музыкантах	257
Глава 17. Десять способов расширить свои познания	261
ЧАСТЬ VI. ПРИЛОЖЕНИЯ	267
Приложение А. Начинаем собирать коллекцию классических произведений	269
Приложение Б. Краткий экскурс в историю музыки	273
Приложение В. Словарь терминов	277
Предметный указатель	281

Содержание

Введение	18
Почему эта книга — для вас	18
Как читать эту книгу	18
Пиктограммы, используемые в книге	19
В чем преимущества новичка	19
Ждем ваших отзывов!	20
Часть I. Добро пожаловать в классику	21
Глава 1. Что же там внутри?	23
Что есть классическая музыка	23
Как узнать, люблю ли я ее	24
Семь составных частей успеха знаменитых композиторов	24
Их музыка написана сердцем	24
Они придерживаются понятной формы	24
Они — творческие и самобытные личности	25
Они выражают человеческие чувства	25
Их музыка разнообразна	25
Их музыка легко запоминается	26
Их музыка воздействует на вас	26
Глава 2. История музыки: краткий обзор	27
Как начиналась классическая музыка	27
Средние века	27
Григорианские песнопения	28
Монах по имени Гвидо	28
Все свободны!	28
Эпоха Возрождения	29
Мадригал	30
Опера завоевывает главные позиции	30
Эпоха Барокко	30
Карусель звуков	30
Короли, церковники и другие	31
Антонио Вивальди	31
Георг Фридрих Гендель	33
Иоганн Себастьян Бах	35
Классический стиль	37
Йозеф Гайдн	38
Вольфганг Амадей Моцарт	39
Людвиг ван Бетховен — человек, который изменил все	43
Шуберт и его Lieder	46
Феликс Мендельсон	48
Неисправимые романтики	50
Карл Мария фон Вебер	50
Гектор Берлиоз	51
Фредерик Шопен	54
Роберт Шуман	56

Иоганн Брамс	58
Суперзвезды: Паганини и Лист	59
Лист не отстает от Паганини	60
Рихард Вагнер	61
Штраус и Малер	62
Национальные течения в классической музыке	65
Бедржих Сметана	66
Антонин Дворжак	67
Эдвард Григ	69
Ян Сибелиус	70
Карл Нильсен	71
Глинка и “Могучая кучка”	72
Петр Чайковский	74
Сергей Рахманинов	76
Классическая музыка нашего века	78
Дебюсси и Равель	78
Игорь Стравинский	80
Сергей Прокофьев	82
Дмитрий Шостакович	83
Новая венская школа	84
Американцы	86
Глава 3. Что такое соната	91
Симфонии	91
Первая часть — яркая и живая	92
Вторая часть — медленная и лиричная	92
Третья часть — танцевальная	93
Конец — делу венец	93
Сонаты и сонатины	93
Концерты	94
Структура концерта	95
Каденция	95
Танцы и сюиты	96
Серенады и дивертисменты	97
Темы и вариации	98
Фантазии и рапсодии	98
Симфонические поэмы	99
Lieder’ы и последователи	99
Лидер по Lieder	100
Песенные формы	100
Оратории и другие хоровые пьесы	100
Оперы, оперетты и арии	101
Увертюры и прелюдии	101
Балеты и балерины	102
Струнные квартеты и прочее	103
Зачем вообще нужны формы?	103
Часть II. Слушай!	105
Глава 4. Курс выживания на концерте от Дэйва и Скотта™	107
Как готовиться — или не готовиться вовсе	107
Когда приходить на концерт	108

Можно ли прийти на “Весну священную” в набедренной повязке?	108
Советы кулинара: как обедать перед концертом	109
Где сесть и как выбрать лучший билет	109
Бить или не бить в ладоши	111
Почему никто не аплодирует	111
Еще раз о странной политике “не надо оваций”	111
Кого приводить, а кого оставлять дома с собакой	112
На какие концерты можно (или нельзя) приходиться во время свиданий	113
Взглянем на программу концерта	114
Типичная форма концерта	114
Музыка, как она есть	116
Другой вид программ	116
Появляется концертмейстер!	118
А теперь нужно настроиться...	118
Закручивание и подворачивание, натягивание и заталкивание	119
Явление дирижера	120
Почему существуют интерпретации	120
Рассекая время	122
Что еще есть в их послужном списке	123
Глава 5. В вихре музыки	125
Гендель, Сюита № 2, Музыка вод: а-ля “хорнпайп”	125
Бах, Хорошо темперированный клавир: Прелюдия и фуга до мажор	126
Моцарт, Фортепианный концерт № 22 ми-бемоль мажор: 3-я часть	128
Бетховен, Симфония № 5: 1-я часть	131
Экспозиция	131
Разработка	132
Реприза	132
Кода	133
Брамс, Симфония № 4: 3-я часть	133
Дворжак, Серенада для струнных: 4-я часть	135
Чайковский, Симфония № 6: 4-я часть	135
Дебюсси, Море: Диалог ветра и моря	137
Стравинский, “Весна священная”: от начала до конца “Ритуала похищения”	138
Введение	138
Танцы юных девушек	139
Ритуал похищения	139
Антракт. Прогулка за кулисами	141
Оркестр: жизнь в аквариуме	141
“Любовь — не вздохи на скамейке и не прогулки при луне...”	142
Порознь: “лучшее, конечно, впереди”?	142
Пробы	142
Правдоподобная история	142
Разведка	143
Список	144
Рецепт	144
Игра со случаем	144
Неожиданная встреча	145
Выход	145
На сцене	146

За ширмой	146
Ожидание	147
Что было дальше	147
Жизнь оркестранта, или Что происходит на репетициях?	148
Товар лицом	149
Зеленый М&М и прочие дополнения к контракту	150
Странная связь между оркестром и дирижером	151
Как приготовить дирижера	151
Истинные ценности	152
Часть III. Знакомьтесь — оркестр!	153
Глава 6. Клавишные и К°	155
Фортепиано	155
Как называются ноты	156
Что такое октава	156
Черные клавиши	157
Как устроено фортепиано	157
Педали	158
В каких произведениях можно услышать фортепиано	158
Клавесин	159
В каких произведениях можно услышать клавесин	160
Орган	160
Регистры органа	161
В каких произведениях можно услышать орган	162
Синтезатор	162
Глава 7. Струнные	163
Скрипка	163
Смычок	164
Настройка	164
Игра на скрипке	165
Вибрато	165
Искусство владения смычком	166
Пиццикато	166
В каких произведениях можно услышать скрипку	167
Прочие струнные	167
Альт	167
В каких произведениях можно услышать альт	168
Виолончель	169
В каких произведениях можно услышать виолончель	169
Контрабас	170
В каких произведениях можно услышать контрабас	171
Арфа	171
В каких произведениях можно услышать арфу	173
Гитара	173
В каких произведениях можно услышать гитару	174
Экзотические струнные инструменты	174
Глава 8. Духовые: ветер, ветер, ты могуч	175
Флейта	176
В каких произведениях можно услышать флейту	176

Пикколо	177
Гобой	178
Как сыграть на гобое	179
В каких произведениях можно услышать гобой	179
Английский рожок	179
Кларнет	180
Транспонирование	180
В каких произведениях можно услышать кларнет	181
Саксофон	181
Фагот	182
Глава 9. Медные духовые	185
За что достается на орехи трубачам	186
Как играют на медных	186
Валторна	187
Натуральная валторна	187
Современная валторна проста? Только на первый взгляд	187
В каких произведениях можно услышать валторну	188
Труба	189
Стаккато	189
Сурдина	190
В каких произведениях можно услышать трубу	190
Тромбон	190
Механика тромбона	191
В каких произведениях можно услышать тромбон	192
Туба	192
Гоготанье тубы	193
В каких произведениях можно услышать тубу	193
Глава 10. Ударная кухня	195
Литавры	196
Барабанная дробь	197
В каких произведениях можно услышать литавры	197
Большой барабан	197
Тарелки	198
Малый (или военный) барабан	198
Ксилофон	199
Разновидности ксилофона	199
Другие представители ударных	200
Треугольник	200
Бубен	201
Тамтам и гонг	202
Кастаньеты	202
Кнут	202
Коровьи бубенцы	203
Трещотка	203
Часть IV. За кулисами	205
Глава 11. Ужасная: теоретические начала музыки	207
Ритм — двигатель музыки	207
Разбиение времени на части	208

Ритмические доли и размер	208
Ваша первая проба прочитать нотную запись	209
Длиннее, чем четверть	210
Короче, чем четверть	210
Точка	211
Завершающее испытание	211
Высота звуков: Бетховен на скорости 5 000 оборотов в минуту	213
Эксперимент на пользу человечества	213
Всего лишь 12 нот!	214
Звуки, перенесенные на нотную бумагу	215
Способ определения тональности, запатентованный Дэйвом и Скоттом	222
Глубоководное погружение в мир интервалов	223
Большая секунда	224
Большая, или мажорная, терция	224
Кварта	225
Квинта	226
Большая, или мажорная, секста	227
Большая, или мажорная, септима	227
Октава	227
Большие и малые интервалы	228
Малая секунда	228
Малая, или минорная, терция	229
Малая квинта? Нет — тритон!	229
Малая, или минорная, секста	230
Малая, или минорная, септима	230
Вверх по ступеням гаммы	231
О том, как устроены мелодии	232
Аккорды	233
Мажор, минор и неопределенность лада	233
Аккорды-друзья: гармонические последовательности	234
Акокрды-друзья, римские цифры и гармонические последовательности	235
Назад к нашим баранам	236
Соединить и хорошо перемешать	236
Ваш диплом по теории музыки	237
Глава 12. Темп, динамика, оркестровка	239
Динамика: <i>громко</i> и <i>тихо</i>	239
Дорогая, я изобрел Громкотихо™!	240
Шпильки и зубная щетка	241
Громкость — дело вкуса	241
Темп	242
Коротко об оркестровке	242
Инструменты — палитра музыки	242
Запись партитуры	242
Кто такой оркестровщик?	243
Часть V. Великолепные десятки	245
Глава 13. Десять заблуждений относительно классической музыки	247
Слушать классику скучно	247
Классическая музыка — это только для снобов	247
Классическая музыка XX века трудна для восприятия	247

В наше время классическую музыку больше не пишут	248
Посещение концерта требует особого наряда	248
Артист плох, если его имя мне неизвестно	248
Профессионалу это ничего не стоит	249
Лучшие места в зале находятся в первом ряду	249
Классическая музыка не может изменить мою жизнь	249
Глава 14. Десять классных терминов, чтобы блеснуть на дружеской вечеринке	251
Глава 15. Десять великих произведений для камерного оркестра	255
Глава 16. Десять анекдотов о музыкантах	257
Первый среди равных	257
Божественная немзыкальность	257
Продувные типы	257
Покойный маэстро	258
Контрабасы делают передышку	258
Бездомный альтист	258
Предмет расстройства	258
Месть музыканта	258
Последняя шутка об альтисте	258
Глава 17. Десять способов расширить свои познания	261
Участвуйте в мероприятиях, которые проводит местный оркестр	261
Маленькие экскурсии по пятам оркестров	261
Знакомьтесь с артистами, дайте им понять, что вы их преданный поклонник	262
Вагон и маленькая тележка дешевых компакт-дисков	262
Друзья в Интернете	263
Радио	263
Фильмы о музыке и музыкантах	264
Продолжайте учиться	265
Возьмите в руки скрипку	265
Часть VI. Приложения	267
Приложение А. Начинаем собирать коллекцию классических произведений	269
Список 1: вечные любимцы публики	269
Список 2: для ищущих	270
Список 3: для сомневающих	270
Список 4: для понимающих	271
Список 5: с перцем	272
Приложение Б. Краткий экскурс в историю музыки	273
Приложение В. Словарь терминов	277
Предметный указатель	281

Комплименты книге *Классическая музыка для чайников*

Классическая музыка для чайников — лучший способ стать знатоком классической музыки.

Андре Уоттс, пианист

В этой удивительной книге найдется что почитать и новичку, и студенту первого курса консерватории. Жаль, что когда я был начинающим, таких книг еще не было.

Тони Книффен, музыкант симфонического оркестра Индианаполиса

В ней все захватывает — и стройность языка, и доступность изложения, и легкий юмор. Это классика в прямом смысле слова.

Бари Боулус, большой любитель классической музыки

Комплименты Дэвиду Погу

Несомненные достоинства Пога — умение компетентно и доходчиво излагать материал и способность заражать слушателя своей увлеченностью.

The New York Times

Дэвид Пог — удивительный учитель. Он увлекает всех.

Гай Тализ, автор бестселлера *Honor Thy Father*

Добротный юмор. Изящное изложение. Без сучка, без задоринки. Дэвид Пог — это чудо.

Вирджиния Кочанек, Планта Сити, Флорида

Благодаря Погу я теперь провожу за своим компьютером Macintosh многие часы, справляясь с такими задачами, о которых раньше не смел и мечтать.

Майк Николз, кинорежиссер

Ваша книга *Macworld Macintosh Secrets* — настоящая сокровищница. Это лучшее, что я читал! Обстоятельная, веселая, познавательная, она не может наскучить или утомить. Кто еще так остроумно объяснил бы мне, почему компьютеры Macintosh так называются и откуда пошли названия разных моделей?

Боб Бендер, специалист по связям с общественностью, Огайо

Комплименты Скотту Спеку

Дирижирует он оркестром или читает лекции, в любом качестве Скотт Спек — замечательный пропагандист классической музыки. Каждое движение его дирижерской палочки и каждое слово проникнуто страстью к музыке. Его увлеченность в равной степени покоряет слушателей и в концертном зале, и в аудитории.

Дэвид Стайерз, Американская лига симфонических оркестров

Популярность Скотта Спек феноменальна! Его выступления всегда неповторимы и волнующи, они неизменно вызывают горячий отклик у слушателей.

Джон Мак-Алистер, симфонический оркестр Гонолулу

На сцене Скотт Спек — маг и кудесник, его взаимопонимание с оркестром поразительно. В аудитории же он — убедительный оратор, умеющий словом передать слушателям свое яркое ощущение музыки. Кому, как не ему, и писать книги о классической музыке для начинающих?

Чарльз Калмер, художественный руководитель симфонического оркестра Джексонвилла

Об авторах



Дэвид Пог — выпускник Йельского университета 1985 года, получивший диплом с отличием по музыке и принятый в “Phi Beta Kappa” (привилегированное общество студентов и выпускников колледжей и университетов. — *Примеч. пер.*). Два сезона он дирижировал опереттами, а затем отправился в Нью-Йорк. Здесь он десять лет работал на Бродвее в качестве дирижера, оркестровщика и программиста синтезаторов в Kiss of the Spider Woman, Welcome to the Club, Carrie, Anything Goes и других мюзиклах. В это же время он занимался копированием музыкальных записей и аранжировкой вокала. У него обучались компьютерным наукам такие акулы шоу-бизнеса, как Стефен Сондхайм, Си Колмэн, Джули Стайн, Джерри Бокк и Джон Кэндер.

В другой своей жизни Дэвид Пог — гуру в среде пользователей компьютеров Macintosh. Он автор восьми веселых компьютерных книг (включая международный бестселлер *Macintosh для чайников*), писатель-романист (по признанию *New York Times*, выход его книги *Hard Drive* — событие года), ведущий колонки ежемесячного журнала *Macworld* и преподаватель компьютерных дисциплин. О нем рассказывают в передаче 48 Hours, в публикациях *New York Times*, *USA Today* и все повсюду.

В свободное время Дэвид любит показывать фокусы, он композитор и поэт, написавший музыку и стихи для театрализованной церемонии своего бракосочетания.

E-mail: pogue@aol.com; Web page: www.pogueman.com.



Скотт Спек дирижировал всемирно известными музыкальными шедеврами — симфониями, концертами, операми, ораториями и балетами — сотни раз по всему миру. Он руководил симфоническими оркестрами в Балтиморе, Орегоне, Рочестере, Гонолулу, Луисвилле, Джексонвилле и других городах. Сейчас он помощник дирижера симфонического оркестра Саванны и главный дирижер оркестра China Film Philharmonic.

Скотт Спек окончил Йельский университет с отличием по музыке и получил членство в “Phi Beta Kappa”. Вскоре он был награжден призами Fellow’s Prize и Seymour Prize и премирован поездкой в берлинскую Fulbright Scholarship, где основал оркестр Concerto Grosso Berlin. Скотт получил премию бостонского музыкального колледжа Longy, стипендию музыкального колледжа *Aspen* и степень магистра дирижерского искусства в университете штата Южная Каролина, где также получил звания почетного дирижера и почетного выпускника.

Скотт работает на факультете Национальных дирижерских мастерских при Американской лиге симфонических оркестров. Он свободно владеет немецким языком, имеет диплом по итальянскому, говорит и читает на французском и испанском, совершенствует знание русского.

E-mail: ScottSpeck@aol.com.

Благодарности

Выход этой книги стал возможным благодаря усилиям наших невозмутимых и необычайно талантливых редакторов Пэм Моурозис и Уильяма Бэртона. Мы хотим поблагодарить также Джеральда Роббинса, чьи грандиозные познания в музыке неоднократно удерживали нас от ошибочных шагов. Мы искренне признательны сотрудникам издательства Марку Батлеру, Энн Миллер и Николь Харрис.

Майкл Вартофски мастерски и за рекордное время создал окончательные версии примеров из музыкальных партитур; Майкл А. Левански-мл. неутомимо помогал нам, он же создал первые версии нашей хронологической таблицы и словаря терминов; Джин Джарвис, Марк Барвилль и Кэролайн Кэмп давали нам советы и снабжали информацией. Мы чувствовали бескорыстную моральную поддержку, благосклонно оказываемую нам нашими семьями и любимым доктором Погом.

Предисловие

Каждую неделю я посещаю самое меньшее пять “живых” концертов классической музыки. Это моя работа — посещение концертов классической музыки и поиск талантов. Каждую неделю как минимум один человек задает мне вопрос, на который до сих пор у меня не было подходящего ответа: “Как мне начать знакомство с классической музыкой?”

Это трудный вопрос. Свое собственное музыкальное образование я получил достаточно просто. Я родился в музыкальной семье. Мой отец был первым скрипачом, который принес западную классическую музыку в Индию, а мой брат Зубин стал знаменитым дирижером.

Я изучал многие музыкальные шедевры отнюдь не в записях, а слушая репетиции, которые проходили в нашем доме. Многим любителям классической музыки повезло гораздо меньше — у них не было камерного оркестра, слышимого по всему дому, или струнного квартета, который репетировал в их гостиной. До выхода этой книги моим обычным ответом для тех, кто интересовался изучением этого искусства, был: “Посещайте побольше концертов”.

Классическая музыка — это огромный океан, раскинувшийся от туманных берегов раннего Барокко до материка XX века. Полный напряженных драм и жизнеутверждающей красоты, для новичка он может показаться неясным и угрожающим. Конечно, сказать “Посещайте побольше концертов” — это все равно, что дать жителю Нью-Йорка, собирающемуся в Европу, гребную лодку и посоветовать: “Греби, не останавливаясь, и со временем ты туда доберешься”.

Он, вероятно, сможет догresti, но очевидно одно — это путешествие не доставит ему удовольствия. Вот почему эта книга так своевременна. В ней вы найдете всю необходимую информацию, чтобы снять завесу тайны, покрывающую этот 300-летний вид искусства. Прочитайте *Классическую музыку для чайников*, и она поможет вам не только успешно пройти проливы Баха, Бетховена и Брамса, но и позволит получить удовольствие от прогулки и вознаградит за усилия.

В этой книге вы найдете советы, как и что слушать, простые объяснения музыкальных форм и периодов и даже несколько абзацев, посвященных знаменитым остроумцам классических музыкантов.

Прочитайте эту книгу, и вы поймете, почему классическая музыка значит так много для большинства людей. В этой музыке черпали вдохновение Фрэнк Заппа, Стинг, Чарли Паркер, Альберт Швейцер и миллионы других. Прочитайте *Классическую музыку для чайников*, и вы тоже не останетесь равнодушными.

Если вы новичок, эта книга принесет порядок и понимание в ваше знакомство с классической музыкой. А если вы постоянный посетитель концертных залов, книга заполнит некоторые пробелы в ваших музыкальных знаниях и позволит хорошо провести время.

Зарин Мета, исполнительный директор и заведующий секретариатом фестиваля Ravinia Festival, Highland Park, Иллинойс

Одно только упоминание о классической музыке вызывает в мыслях мрачные образы угрюмых людей со скучными физиономиями, облаченных в смокинги и играющих произведения ископаемых композиторов, умерших 300 лет назад. Отсюда и соответствующие представления о публике: компания интеллектуалов, с презрительным фырканьем рассуждающих о технических особенностях исполнения композиций Барокко и о незавершенных ложных каденциях.

Конечно, это — не больше, чем стереотипы. Классическая музыка — отнюдь не снобизм, не учебники истории и не манера одеваться; она пронизывает ваши чувства возвышенными мелодиями и воздействует на ваши эмоции. Я тесно соприкасаюсь с музыкой всю свою жизнь — половину жизни как концертмейстер двух известных оркестров — и могу сказать, что музыка способна укрощать яростные порывы души. Это наиболее мощное средство общения из всех, когда-либо изобретенных, и самый универсальный из всех языков.

Публика также меняется; сегодня, чтобы получить наслаждение от испепеляющего скрипичного концерта или взрывной мощи симфонии Малера, нет необходимости надевать костюм-тройку или увешивать себя нитками жемчуга.

Не сомневайтесь: классическая музыка может быть веселой, доходчивой и очень зрелищной. И ни одна книга не расскажет об этом лучше, чем *Классическая музыка для чайников*. Дэвид Пог и Скотт Спек написали свежую, информативную, наполненную юмором повесть о музыке и ее творческих личностях. Эта книга завладеет вашим вниманием с первых страниц до последних; вам не придется пожалеть о времени, потраченном на восприятие информации, которую многие считают обескураживающей.

Рассказывая об истории музыки, композиторах, исполнителях, симфонических оркестрах, своих собственных работах на ниве музыкального бизнеса, авторы стремились показать внутренние стороны музыкальной жизни и предоставить информацию, которую трудно отыскать в любой другой музыкальной антологии. Как профессиональный музыкант, я приготовился было пропускать целые куски книги, в которых, как я считал, содержится давно и хорошо мне известное, но, к моему удивлению, я поймал себя на мысли, что открываю новые для себя вещи чуть ли не на каждой странице. Без сомнения, эта книга написана как для профессионалов, так и для неофитов.

Я изучал свой первый компьютер с помощью книги *Macintosh для чайников* Дэвида Пога, и, надо сказать, что обе эти книги написаны в интригующем стиле и с неудержимым юмором. Вы можете воспринимать книгу *Классическая музыка для чайников* и как образовательную, и как развлекательную, т.е. можете просто взять и насладиться этими музыкальными деликатесами, от которых невозможно оторваться.

Добро пожаловать в мир классической музыки. Пусть она заинтересует и порадует вас так же, как меня и многих других.

Гленн Диктеров, концертмейстер нью-йоркской филармонии

Введение

Открыв эту книгу, вы попадете в загадочный мир классической музыки, где люди во фраках выходят на сцену и таинственными манипуляциями заставляют металл и дерево издавать волшебные звуки.

Мы уже видим, как начинают шевелиться волосы на вашей голове. Не пугайтесь, возможно, вы не знаете, что сталкиваетесь с классической музыкой постоянно — в кино, в телепередачах, на волнах радио и т.д. Если вы хотя бы слышали имена Баха, Моцарта или Бетховена — этого уже достаточно, чтобы продолжить знакомство.

Почему эта книга — для вас

Мы уверены, что вы — человек интеллигентный. В самом деле, ведь вас угораздило взять с целой полки квалифицированно написанных книг именно эту.

Живя в нашем сложном, перенасыщенном информацией обществе, вы должны овладеть 1408,7 различными предметами и дисциплинами. (Дробная часть относится к уличным танцам, которые не могут быть квалифицированы как отдельная дисциплина.) Поэтому вполне естественно, что даже величайшие гении не в состоянии постигнуть *всего*. Так случилось, что вы, читатель, находитесь пока на начальных ступенях лестницы, ведущей к вершинам музыкальной сокровищницы.

Вот почему эта книга — для вас. Она даст вам детальное понимание основ классической музыки, не требуя при этом какой бы то ни было предварительной подготовки. Она поможет вам чувствовать себя уверенно во время дискуссий о классической музыке и углубит ваше понимание формы. И хотя эту книгу нельзя считать заменой консерваторскому образованию, читать ее намного приятнее, и обойдется вам это намного дешевле.

Как читать эту книгу

Книга состоит из шести частей.

- ✓ Часть I введет вас в мир классической музыки, вкратце ознакомив с ее историей и музыкальными формами (*симфонии, струнные квартеты* и т.д.).
- ✓ Часть II приглашает в концертный зал, после чего проведет экскурсию за кулисами профессионального мира классической музыки.
- ✓ Часть III ознакомит со всеми инструментами, из которых состоит оркестр.
- ✓ В части IV классическая музыка рассмотрена под микроскопом и объясняется назначение крошечных молекул, ее составляющих.
- ✓ Части V и VI углубят ваши представления о классической музыке и помогут лучше понимать ее.

Мы задумали эту книгу так, что начинать чтение можно с любой страницы. Нет необходимости завершать одну главу, а затем приступать к другой. Примите, если хотите, в качестве отправной точки оглавление или предметный указатель. Или, если вы в романтическом расположении духа, включите музыку, зажгите свечи и начинайте читать нашу книгу с самого начала.

Пиктограммы, используемые в книге

На протяжении всей книги пиктограммы будут служить вам подсказками. Ими помечен либо особо интересный материал, либо тот, что можно и пропустить.



Этой пиктограммой мы отметили сложные темы и специальную терминологию.



Здесь вам предлагается подойти к фортепиано или синтезатору и проверить прочитанное на практике.



Хотя мы считаем эту книгу неплохим введением в музыку, она не даст вам полноценного музыкального образования. Этой пиктограммой отмечены музыкальные произведения, которые стоит отыскать и послушать.



Музыка появилась, когда наши предки еще бегали с каменным топором. Этой пиктограммой отмечены места, где речь идет об истоках традиций.



Иногда мы позволяли себе критически взглянуть на некоторые традиции или не согласиться с общепринятым мнением. Эти места отмечены такой пиктограммой.



К месту рассказанная история ценится больше иной сонаты. Этой пиктограммой мы отметили истории, которые вы можете при случае пересказать друзьям.



Этой пиктограммой отмечены полезные советы, которые не вошли ни в одну из предыдущих категорий.

В чем преимущества новичка

Знаете ли вы, новичок, об этом или нет, но у вас есть большое преимущество перед знатоками классической музыки. Вы входите в эту чудную страну не обремененным условностями и предубеждениями. Вы распахиваете дверь концертного зала с открытым сердцем, ясными намерениями и чистым холстом вашего воображения, на котором великие композиторы запечатлят свои музыкальные полотна.

Это как раз та ситуация, о которой часто забывают многие “знатоки”: в классической музыке интеллект занимает место позади эмоций. Классическая музыка способна более, чем другие виды искусства, вызывать непосредственно к чувствам. Мы намерены показать вам, как усилить способность чувствовать и раскрыть ваши способности к постижению высших проявлений человеческого духа.

Ждем ваших отзывов!

Вы, читатель этой книги, и есть главный ее критик. Мы ценим ваше мнение и хотим знать, что было сделано нами правильно, что можно было сделать лучше и что еще вы хотели бы увидеть изданным нами. Нам интересны любые ваши замечания в наш адрес.

Мы ждем ваших комментариев и надеемся на них. Вы можете прислать нам бумажное или электронное письмо либо просто посетить наш веб-сервер и оставить свои замечания там. Одним словом, любым удобным для вас способом дайте нам знать, нравится ли вам эта книга, а также выскажите свое мнение о том, как сделать наши книги более интересными для вас.

Отправляя письмо или сообщение, не забудьте указать название книги и ее авторов, а также свой обратный адрес. Мы внимательно ознакомимся с вашим мнением и обязательно учтем его при отборе и подготовке к изданию новых книг.

Наши электронные адреса:

E-mail:	info@dialektika.com
WWW:	http://www.dialektika.com

Наши почтовые адреса:

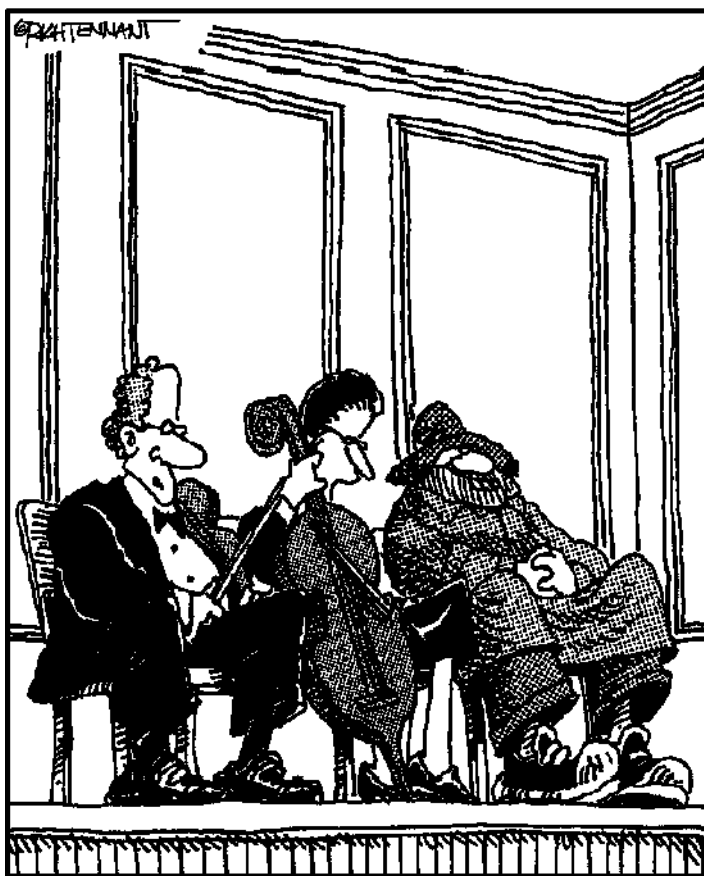
в России:	127055, Москва, ул. Лесная, д. 43, стр. 1
в Украине:	03150, Киев, а/я 152

Часть I

Добро пожаловать в Классику

The 5th Wave

Рич Теннант



А сейчас вы услышите сонату для скрипки,
виолончели и могучего храпа.

В этой части...

Вас еще не было на свете, а классическая музыка уже была повсюду — в кинофильмах, телепередачах, буквально везде. И хотя вы и раньше могли ее слышать, теперь вы наконец-то станете ее *слушать* — и *понимать*!

В этой части вы узнаете, что означают слова “классическая музыка”, что такое “музыкальная форма” и в чем разница между настоящей музыкой и барахлом.

Глава 1

Что же там внутри?

В этой главе...

- Зачем столько разговоров вокруг классической музыки
- Как узнать, что вам нравится
- Семь составных частей успеха знаменитых композиторов

Мир классической музыки — это царство духа, где добро побеждает зло и нет преград для любви, где можно вступить в одну ту же реку дважды и где все заканчивается счастливо.

Классическая музыка — живое искусство. Она существует и звучит перед толпой благодарных слушателей. В отличие от изобразительного искусства классическая музыка представит перед вами в реальном времени; в отличие от литературы и театра она не нуждается в переводе и понятна всем, ее исполнителю не нужно, как в балете, думать о том, как он будет выглядеть на сцене в трико.

Классическая музыка — тот храм, куда приходят за чистой радостью, утешением, пополнением душевных сил, возможностью возвыситься над суетой, — и все это за небольшие деньги, которые вы потратили на приобретение этой книги.

Что есть классическая музыка

На протяжении нашего повествования под классической мы будем понимать пласт музыки, созданный в Европе за последние несколько сотен лет (не рассматривая при этом недавно возникшие течения популярной и народной музыки). Это музыка, которая обычно ориентирована на исполнение оркестром либо ансамблями из оркестровых, клавишных инструментов, гитары и вокала.



До недавнего (по историческим меркам) времени люди не делали различий между популярной и классической музыкой. В XVIII–XIX веках была просто музыка, и ее любили. Люди ходили на премьеры симфоний, концертов, вокальных представлений или опер точно так же, как мы посещаем сегодня рок-концерты, — чтобы получить удовольствие! Они радовались, созерцая своих кумиров и вслушиваясь в любимые мелодии. Они приходили в обычной одежде; не пропускали случая выпить и перекусить в буфете и даже позволяли себе громкие приветственные возгласы во время представления, если им этого хотелось. Классическая музыка была популярной музыкой.

Раньше классическая музыка воспринималась как развлечение. Сегодня же она гораздо менее нам знакома. Вот так. По мере знакомства с классической музыкой она будет становиться для вас удивительно интересной.

Как узнать, люблю ли я ее

Не каждое произведение классической музыки перевернет вам душу. И не следует по этому поводу огорчаться.

Прежде всего, некоторые произведения, как мягко выражаются в музыкальных кругах, более “доступны”. Они построены на приятных мелодиях, которые мы можем все время мурлыкать себе под нос. Другие же при первом прослушивании звучат как стая диких гусей, затянута в турбину самолета.

Слушайте то, что вам нравится. Не существует однозначных рекомендаций, прослушивание классической музыки должно доставлять радость. Вопрос в том, как же определить, что доставляет вам радость, а что — нет.

Привлекает ли вас какое-то произведение более, чем остальные? Если да, то продолжите ваше исследование классической музыки, углубившись в другие книги, посвященные именно этому стилю или конкретному композитору. Но если вдруг вам понравилось все — это просто здорово! Наша задача во многом упрощается.

Семь составных частей успеха знаменитых композиторов

Можно указать несколько характерных особенностей, которые делают произведение поистине великим, вне зависимости от принадлежности его к тому или иному из многочисленных стилей классической музыки.

Их музыка написана сердцем

Великие композиторы не пытаются привести вас в смятение с помощью дешевых эффектных трюков. Вспомните Чайковского, который провел половину своей жизни в душевных муках и переложил их на музыку.

Моцарт был удивительным композитором — мелодии рождались в его голове без видимых усилий, и его произведения отмечены этой легкостью. Стравинский — чрезвычайно дисциплинированный, рациональный, сложный характер; его музыка во многом такая же. Эти композиторы, несмотря на громадные различия их характеров, писали великую музыку, и каждому из них она казалась истинной.

Они придерживаются понятной формы

Великие музыкальные произведения обладают внутренней структурой, своего рода архитектурой. Во время их прослушивания вы, возможно, не воспринимаете эту структуру сознательно, хотя инстинктивно чувствуете их целостность. Может быть, так происходит из-за того, что произведению присущи черты одного из классических музыкальных жанров (например, сонаты или рондо, о которых вы прочитаете в главе 3). Возможно, произведение от начала до конца пронизано одной музыкальной идеей. В любом случае, тяжело назвать великой музыку, которая не обладает цельной структурой.

Недавние исследования, проведенные в Калифорнийском университете, показали, что студенты, слушавшие накануне экзаменов музыку Моцарта, достигли более высоких резуль-

татов, нежели остальные. (Конечно, мы подозреваем, что эти студенты получили более высокие оценки еще и потому, что действительно учились перед экзаменами.) Во время прослушивания музыки Моцарта ваш мозг незаметно выстраивает некий логический ряд умозаключений. Такие умозаключения полезны затем для обработки информации других видов. Классическая музыка делает вас умнее.

Они — творческие и самобытные личности



Вы неоднократно слышали о том, что некоторые великие композиторы, даже те, чья музыка так нравится нам сегодня, не были поняты современниками. Не все, кто впервые услышал музыку Бетховена, Брамса, Малера, Штрауса, Дебюсси или Стравинского, могли бы сказать, что породнились с ней. Долгое время она не признавалась. (Так, на премьере *Весны священной* Стравинского публика возмущалась, обвинила музыкантов в халтуре и поспешно покинула театр.)

Причина такого неприятия музыки состоит в том, что она кажется чуждой. Музыкальные формы и выраженные в них идеи бывают совершенно новы, и тем не менее это одно из обстоятельств, которое впоследствии делает музыку действительно великой. Настоящие композиторы привносят свои собственные идеи.

Видели ли вы кинофильм “Амадей”? Композитор Сальери, один из самых известных “не великих” композиторов, жил во времена Моцарта и был полностью закрыт гигантской фигурой последнего. Сейчас Сальери не считают плохим композитором, наоборот, он был весьма хорош. Но его не относят к когорте великих, поскольку творчество его не обладает отпечатком самобытности. Все созданное им подобно другим произведениям, написанным кем-либо еще в тот же период времени.

Они выражают человеческие чувства

Великим композиторам есть что сказать. Их эмоции так и прут из них. Великие образцы музыки (любой музыки, от рока до рэпа, от Френка Синатры до Лучано Паваротти) обладают свойством выражать невыразимое.

Когда Бетховен понял, что становится глухим, его охватила ошеломляющая, мучительная тоска. Его музыка выражает это чувство — безысходностью пронизана каждая нота его произведений! Бетховенская музыка впечатляет.

Мы не станем утверждать, что великие композиторы обязательно должны ошеломлять. Йозеф Гайдн, например, излучает веселую игривость почти во всем, что он написал. Но и ему, так же, как и другим великим композиторам, было что сказать.

Их музыка разнообразна

Великие композиторы знают, как привлечь и удержать ваше внимание. Их музыка всегда интересна.

Один из приемов, с помощью которых это достигается, — разнообразие. Если композитор создал множество музыкальных идей, мелодий, созвучий, он с большей вероятностью привлечет ваш интерес. В этом смысле великие музыкальные произведения подобны знаменитым кинофильмам. Вспышка в самом начале заинтригует вас, не так ли? Но попался ли вам на глаза фильм, где вспышки следуют каждую минуту на протяжении двух часов? Обратили ли вы внимание, что очередная вспышка становится все менее интересной, и в конце вы уже не замечаете их вовсе? Вам нужно разнообразие — нечто контрастное и отличное от надоевших взрывов.

В кино первая вспышка сможет пощекотать нервы, если фабула выстроена верно и держит вас в томительном ожидании. И настоящие композиторы знают, как использовать смену

темпов. Слушая порой их музыку, чувствуешь, как нарастает тревога и вот-вот наступит кульминация. *Болеро* Мориса Равеля — потрясающий тому пример. Вся эта музыка — одно сплошное крещендо, она становится все громче и громче, в течение пятнадцати минут беспокойство и тревога непрерывно нарастают, разбиваясь вдребезги во время кульминации.

Их музыка легко запоминается

В мире современной популярной музыки слово “hook” (крючок) обозначает броский повторяющийся элемент произведения. Песни “Beatles” так легко узнаваемы потому, что почти в каждой из них есть свой hook. Вспомните хотя бы композиции “Help!”, “A Hard Day’s Night” или “She Loves You” (“Yeah, Yeah, Yeah!”). Степень узнаваемости нельзя строго измерить; вы узнаете hook, когда слышите его.



Для классической музыки применимы те же подходы. Hook позволяет запомнить и впоследствии узнавать определенное музыкальное произведение. В композициях Моцарта, Чайковского, Шопена, Рахманинова, Бизе, Дворжака, Гершвина, Грига и Шуберта просто изобилие таких элементов — и настолько ярких, что некоторые из них, мягко говоря, заимствованы для мелодий современных рок-песен. Песня “Could It Be Magic?” Барри Манилова (Barry Manilow), например, есть не что иное, как фортепианная прелюдия Шопена с присовокупленными к ней словами — Барри не удосужился написать свою музыку. И “Midnight Blue” что-то подозрительно напоминает *Патетическую* сонату Бетховена. В музыке наиболее известных композиторов очень много элементов, которые просто-таки застревают в мозгах.

Их музыка воздействует на вас

Одна из самых главных черт, присущих выдающимся композиторам, — способность изменять вашу жизнь. Разве, выходя из театра или концертного зала, вы никогда не ощущали, что мир вокруг стал другим? Не правда ли, ведь вам же уже казалось, как мир вдруг становится опасным или печальным, или счастливым, или просто прекрасным?

Музыкальные шедевры позволяют осознать высоты человеческого духа или же просто дарят хорошее настроение. Нет, по-видимому, ничего более триумфального, нежели финал *Второй симфонии* Густава Малера, прослушав который вы чувствуете себя заново рожденным, очищенным и как никогда ранее подготовленным к встрече с миром.

Глава 2

История музыки: краткий обзор

В этой главе...

- Во всем виноваты монахи
- Неисправимые романтики Барокко и Классицизма
- Пантеон великих имен

Каждый великий композитор, как и любой другой живой человек, имеет свой неповторимый характер, историю и привычки. Знание истории жизни композитора позволяет сделать слушание его музыки во сто крат более осмысленным и интересным.

Не прилагая значительных усилий и не применяя грузоподъемник, вы вполне можете взять в руки по-настоящему замечательный, исчерпывающий 800-страничный том истории музыки. Мы, однако, имеем намерение втиснуть историю музыки в 80 страниц. Разумеется, не за счет меньшего типографского шрифта. Иногда мы поражаемся сами себе.

Как начиналась классическая музыка

Музыка существовала еще на заре человечества — ну, по крайней мере, на его завтраке. Первобытные люди выражали себя в пении, и звуки, которые они исторгали, иногда были музыкальными.



Проходили тысячелетия, и музыка становилась более сложной. Для воспроизведения звуков, которые он не мог спеть, человек изобрел музыкальные инструменты. Трубы и свистки подражали щебетанию птиц и вою ветра; барабаны усиливали звуки бьющихся сердец. Музыкальные гаммы становились более упорядоченными. Создавались гармонии. Музыка появилась на свет.

Первые песни были, вероятно, религиозными. Люди, благоговей и трепеща перед природой, пели молитвы и совершали жертвоприношения стихиям. Если завывал ветер, они завывали вместе с ним; если небеса обрушивались на них ливнем, они воспевали его. В песнях они восхваляли своих владык, благодарили за удачную охоту и очищали душу.

Ритм в музыке возник рано — как отражение ритма ходьбы, пульса или ударов по голове в бою. Танцы были изобретены для умиротворения богов, а во время танцев исполнялась музыка.

В те далекие годы музыка передавалась устно. В некоторых странах Востока она продолжает жить именно таким способом. Понадобились тысячелетия, пока люди придумали, как записывать музыку.

Средние века

Период истории, известный как *Средние века*, был эрой бедствий, эпидемий и самоистязаний, но, с другой стороны, это было довольно милое и веселое время. В стенах европейских монастырей монахи создавали систему *записи* музыки — одно из величайших достижений музыкальной культуры.

Григорианские песнопения



Много тысяч лет сочинительской неразберихи минуло, прежде чем нашелся некто, способный записать музыку на бумаге. Около 600 года нашей эры папа Римский Григорий I “Великий” создал систему, обобщающую все до тех пор употреблявшиеся в церковной среде способы записи музыки. Он получил благодарность потомков за то, что дал нотам буквенные обозначения А, В, С, D и так далее — совсем те же самые, что мы используем сегодня!

Благодаря папе Григорию мы получили в наследство *григорианские хоралы*: простые, незатейливые мелодии, исполняемые в унисон ватагой парней в коричневых балахонах на латинские тексты. С головы папы Гриши слетела бы его папская тюбетейка, узнай он, что в 90-х годах XX века григорианские песнопения станут мировым хитом, когда песня, исполненная никому не известными братьями из монастыря в Испании, займет верхние ступеньки хит-парадов.

Этому есть простое объяснение: в григорианских хоралах существует, на самом деле, настоящая духовная глубина. Если, слушая их, вы закроете глаза, вам покажется, будто все ваши дневные тревоги уплывают прочь. Ваше дыхание станет более долгим и глубоким. Обмен веществ в вашем организме замедлится. В конце концов, вы преодолеете земное притяжение и взмоете ввысь, подобно аэростату.

Но мы отклонились.

Монах по имени Гвидо

Гвидо из Ареццо был гениальным монахом, который изобрел многочисленные новшества, такие, например, как пение *до, ре, ми, фа* и т.д. (Вы, возможно, помните Джулию Эндрюс в фильме *Звуки музыки*, воздававшую должное монаху Гвидо песней “*Doe, a deer, a female deer; ray, a drop of golden sun...*”). Эта система пения слогов-нот, выдержавшая столетнюю практику употребления оперными певцами и музыкантами всего мира, называется *сольфеджио*.

Гвидо из Ареццо придумал также новую систему записи музыки, использующую примитивную версию нотного стана, которым мы сегодня пользуемся (глава 11).

Трудно вообразить, что случилось бы с мировой музыкой без открытий Гвидо из Ареццо. К счастью, Гвидо жил не зря; его музыкальные достижения продолжают давать плоды; и сегодня ученики музыкальных школ повсюду с удовольствием произносят его имя, одно из самых забавных в истории музыки (но наверняка оно располагается в этом ряду после имени *Энгельберта Хампердинка*).

Все свободны!

Но изобретение монахами музыкальной записи было не единственным событием, оказавшим влияние на историю музыки. Нельзя не упомянуть их религиозные обряды, особенно католические мессы. Некоторые из величайших хоровых или оркестровых работ на самом деле были написаны как мессы.

Католическая месса (или *missa* по-латыни) получила название от слов, которыми ранее завершались все католические богослужения: *Ite, missa est* (в приблизительном переводе *Все свободны*). В каждой мессе или построенной на ее основе музыкальной пьесе встречаются традиционные фразы. Даже если вы не католик, вы все равно, вероятно, слышали некоторые из них раньше. *Kyrie eleison* (“Господи, помилуй!” — старинная пьеса, которая недавно возродилась в виде известного диско-хита); *Gloria in excelsis Deo* (“Слава Владыке Небесному” — знакома по рождественским песнопениям). *Credo* (“Верую”); *Sanctus, Sanctus, Sanctus* (“Свят, свят, свят” — образец рождественских песнопений) и *Agnus Dei* (“Агнец Божий”). Если вы вслушаетесь в любую мессу, написанную в период от эпохи Возрождения и до настоящего времени, то обязательно узнаете некоторые из этих слов.

Эпоха Возрождения

Спустя четыре века после кончины Гвидо общество вступило в эпоху, которую мы сегодня называем Ренессансом (*возрождение* в переводе с французского). Это было время расцвета искусств, бескорыстно поощряемых богатыми покровителями, иногда даже из королевских семейств.

Одним из наиболее знаменитых итальянских композиторов эпохи Ренессанса был Джованни да Палестрина (1525–1594), портрет которого вы видите на рис. 2.1. Фаворит папы Римского, Палестрина стал известен благодаря своим песням, написанным для голоса соло, без инструментального сопровождения. В отличие от григорианских песнопений, музыка Палестрины не исполнялась в унисон (когда все поют одновременно одну и ту же ноту). Напротив, он нашел чудные гармонии, возникающие при наложении одна на другую нескольких независимых мелодий. Его труды стали первыми шагами на долгой дороге, протянувшейся до Дюка Эллингтона и “Beatles”.



Рис. 2.1. Джованни да Палестрина — один из величайших композиторов эпохи Возрождения

Палестрина был непревзойденным сочинителем месс и другой религиозной музыки. Но в то же время композиторы начали искать темы для своих трудов и за церковными оградами. На музыку было положено множество стихотворений нерелигиозного содержания, написанных известными итальянскими поэтами — даже “Ад” Данте.

Мадригал



Одним из самым популярных светских музыкальных жанров был мадригал — пьеса для трех или более голосов, обычно без инструментального сопровождения. В то время семьи или компании друзей любили собираться вместе, чтобы попеть мадригалы; при этом каждый вел свою собственную партию, возмущенно толкая соседа локтем всякий раз, когда тот брал неверную ноту.

Мадригалы было интересно исполнять, поскольку зачастую в них использовалась специальная техника. Пытаясь придать дополнительный смысл стихам мадригала, композитор писал музыку, подчеркивающую значение слова. Слово *вздох*, например, он начинал с высокой ноты и плавно переходил к более низкой. Если речь шла о порхающих птичках или резвящихся козочках, композитор выписывал дробь быстрых нот. А тексты наподобие “I am the walrus” или “Я твой тазик” появились только столетия спустя.

Опера завоевывает главные позиции

Композитор Клаудио Монтеверди (1567–1643) жил в период расцвета итальянского Возрождения. Монтеверди привнес в уже популярную форму мадригала непривычные мелодии и инструментальное сопровождение.

Монтеверди был также одним из создателей жанра музыкальной драмы, известного как *опера*. Подобно многим другим средствам выражения, популярным в эпоху Ренессанса, опера предприняла попытку воссоздать славу древних греков, которые выступали в открытых амфитеатрах под аккомпанемент деревянных духовых и струнных инструментов. Монтеверди с современниками старались воскресить эту форму исполнения современными им средствами. К сожалению, Монтеверди не получил поддержки у сильных мира сего.

Мы могли бы рассказать об опере много больше, но подобное изложение потребует страниц, эдак, 384.

Эпоха Барокко



Рис. 2.2. Вычурный стиль Барокко

Монтеверди и его последователи вымостили дорогу в новый период истории музыки, известный сейчас как эпоха *Барокко*.

Эпоха Барокко (середина XVII — середина XVIII вв.) — время увлечения насыщенностью и вычурностью в искусстве, которое нашло отражение в музыке. Творцы этого периода создавали свои напыщенные произведения, облачившись в кружева и парики с завитушками (рис. 2.2).

Карусель звуков

Слушая музыку Барокко, вы будете удивлены ее высокой эмоциональностью. Сегодня она воспринимается уже как нечто более или менее привычное, но в те времена человеку, слушающему эти витиеватые звуки, заполнившие собою все, казалось, будто музыка сошла с ума. Композиторы экспериментировали с любыми мыслимыми музыкальными приемами, опрокидывая принятые каноны.

Элементы звукоподражания, популярные в мадригалах эпохи Возрождения, нашли свое место и в музыке Барокко, расширив ее границы. Раньше исполнитель мог спеть несколько ниспадающих по тону звуков, чтобы подчеркнуть слово *вдох*. Но сейчас композитор использовал тот же прием в инструментальной пьесе, в которой вообще *не было* вокала. Теперь слушающая аудитория сама, без речевой подсказки, догадывалась о том, что ряд ниспадающих звуков служит для обозначения вдоха. Такая техника *звукописи* стала одним из основных эмоциональных элементов музыки Барокко.

Короли, церковники и другие

Будь вы молодым музыкантом, живущим в Европе 300 лет назад, сотрудник тогдашней “биржи труда” предложил бы вам на выбор три места работы: королевский двор, дом богатого вельможи либо христианскую церковь.

Все великие композиторы прошлого, чьи имена знаем мы сегодня, именно там и творили. Одним везло больше, другим меньше; многие известные музыканты, жившие на попечении богатых семей, терпели унижения, проводя почти все свое время в работах по дому. В конце концов, о чем хозяин беспокоится больше: о новой мессе или о чистом костюме?



Вот пример: Джузеппе Саммартини (1700–1775) — великий итальянский гобоист, один из создателей первых симфоний, оказавший громадное влияние на молодого Вольфганга Моцарта, который подавал тогда большие надежды. Знает ли кто-нибудь, чем Саммартини зарабатывал на жизнь? Он числился у принца Уэльского *старшим домашней прислуги*. После обеда у них часто бывали такие беседы.

Принц Уэльский: Что за чудное спагетти, Джузеппе!

Саммартини: Я премного благодарен Вашему Высочеству за столь щедрую и незаслуженную оценку моего скромного труда. Какие распоряжения насчет следующего воскресного обеда угодно отдать Вашему Высочеству?

Принц: Мне нравятся твои изысканные концерты для гобоя. Я люблю их причудливо орнаментированные мелодии, эдакое треньканье то вверх, то вниз!

Саммартини: Я заливаюсь краской смущения, Ваше Высочество.

Принц: И еще, Джузеппе. Не мог бы ты поменьше крахмалить мои панталоны?

Саммартини: Слушаюсь.

Антонио Вивальди

Антонио Вивальди (1678–1741), итальянская знаменитость эры Барокко, творил для католической церкви. Насчет его плодовитости: за свою жизнь он написал музыки больше, чем кто бы то ни было еще на планете. Кроме 50 опер, более 40 пьес для хора и оркестра и 100 оркестровых работ, ему принадлежат около 500 концертов для различных солирующих инструментов с оркестром.



Некоторые ревнивые критики — они до сих пор еще водятся — марают бумагу, утверждая, будто Вивальди на самом деле писал одно и то же 500 раз. Что можно на это ответить? Вранье! Зачем кто-то стал бы писать одну пьесу 500 раз? Излишняя трата сил. Лично мы ни за что не написали бы одну книгу более 200 раз, разве что только с целью исключить простои редакции.

Музыке Вивальди присущи чрезвычайная сообразность и постоянство стиля — отсюда и подобные обвинения.

Маленький священник, который им не стал

Антонио Вивальди рос в Венеции; став совершеннолетним, он захотел, чтобы его посвятили в сан. Это решение плюс пламенно рыжий цвет волос послужили причиной прозвища “Рыжий поп”.



Но Вивальди совсем немного пробыл в роли священника; историям о его приключениях несть числа. Однажды, во время служения мессы, в голову его влетела новая мелодия. Без колебаний и извинений он покинул алтарь и ринулся в соседнюю комнату, чтобы записать музыку на бумаге. Папская курия была потрясена. (Не часто ее так ошеломяли тогда.)

Для вынесения вердикта о наказании Вивальди был отдан под трибунал. К счастью, Святая Инквизиция пребывала в благостном расположении духа. Ее решение: гений, сбившийся с пути истинного. Наказание: Вивальди более не позволено читать мессы. Есть все основания предположить, что такой исход дела его полностью устраивал.

Отныне “Рыжий поп” стал просто “Рыжим”.

Филармония для малолетних преступниц

Следующая служба Вивальди продолжалась 35 лет, до самого конца его карьеры. Он стал преподавать скрипку в *Ospedale della Pieta* (буквально: “Богадельня сострадания”). Это было уникальное разнородное заведение: и консерватория, и школа для бездомных девушек. Сегодня в Америке таких нет — даже Джуллиардская школа¹ не смогла бы претендовать на подобное.

На протяжении этих лет Вивальди постепенно выполнял все больше и больше обязанностей в *Ospedale*, вплоть до того, что практически стал ее руководителем. Он организовывал еженедельные концерты, которые прославились на всю Европу. Всякий раз, когда Вивальди хотел продемонстрировать музыкальные таланты той или иной девушки, он просто писал для нее очередной *концерт*. (Больше о концертах вы сможете узнать из главы 3, а пока только сообщим, что концерт — это не только сборище публики в концертном зале, это еще и *музыкальное произведение*, написанное специально для такого исполнения.)

Все концерты Вивальди состоят из трех частей, неукоснительно следуя установленному правилу, которое стало стандартом для многих других композиторов периода Барокко. Вот эта формула:

Быстро — Медленно — Быстро

Слушая музыку Вивальди

Наверняка вам приходилось слышать музыку Вивальди, особенно одно из самых знаменитых его произведений — *Времена года*. Это цикл из четырех концертов для скрипки с оркестром, где каждый концерт посвящен одному из сезонов.

Весна полна птичьих песен, в ней есть мимолетная гроза со вспышками молний, спящий пастушок и лающий пес, пасторальные танцы нимф. (Ах, эти нимфы!) В *Лете* вы чувствуете тепло жаркого солнца, слышите, как кукует кукушка; вас совсем не больно жалит комар; вы даже испытываете на себе силу внезапно налетевшей бури с градом. *Осень* начинается радостной вакханалией праздника урожая и завершается сценой охоты с трубными звуками охотничьих рожков. А в *Зиме* вам уже холодно, вы поеживаетесь, притоптываете ногами; вот вы нежитесь у жаркого огня, затем снова выходите на мороз, чтобы осторожно покататься на коньках, но не провалиться под лед. Все эти чувства чудесным образом посещают вас во время слушания этой музыки.

¹ Известный в Америке музыкальный колледж. — Примеч. пер.

Все мы любим *Времена года*; и недаром неисчислимое множество создателей коммерческой рекламы, кинофильмов и телевизионных шоу использовали эти пьесы в своих целях. К слову, существует и замечательный компакт-диск; обязательно приобретите его.



А если вы жаждете послушать что-то еще, можем предложить на закуску и такие лакомые кусочки.

- ✓ Концерт для гитары ре мажор, RV 93
- ✓ Концерт для двух труб до мажор, RV 537
- ✓ Соната для двух скрипок, RV 60
- ✓ *Глория* (оратория для трех солистов, хора и оркестра), RV 589
- ✓ Концерт для двух виолончелей соль минор, RV 531
- ✓ Концерт для двух оркестров, RV 585

Обратите внимание на то, что в приведенном выше списке после названия произведения указан его номер по каталогу, с помощью которого вы сможете отыскать пьесу в магазине грамзаписей.

Георг Фридрих Гендель

В то время, когда Вивальди творил в Венеции, другой композитор Георг Фридрих Гендель (1685–1759), кружил головы в Германии и Англии. Он также оказал громадное влияние на развитие всей музыки, современной ему и последующей. Портрет Генделя вы видите на рис. 2.3.



Рис. 2.3. Георг Фридрих Гендель, автор «Мессии» и других великих ораторий

Самый итальянский из немецких англичан

Гендель родился в Германии и учился в Италии. Что, безусловно, сразу объясняет, почему он считается одним из величайших *английских* композиторов. Даже не пытайтесь это уразуметь с первого захода.

На самом деле, какая-то логика в этом есть. Гендель был сыном немецкого парикмахера и по совместительству хирурга. В те времена парикмахеры частенько брались за хирургические операции, не говоря уже о таких мелочах, как поставить банки или пустить кровь. Неудивительно, что имея папашу, который проводил все свое время, удаляя один орган человеческого тела за другим, юный Гендель выбрал в качестве музыкального инструмента именно

орган. В 18 лет он покинул домашний очаг и отправился в большой город Гамбург, где затем нашел работу композитора и исполнителя.

Гендель понимал, что итальянская опера скоро покорит всю Европу. И поэтому в возрасте 22 лет, он уезжает в Италию, чтобы постигнуть искусство сочинения музыки в итальянском стиле. Он надеялся познакомиться с композиторами — звездами тех дней, в том числе и с Антонио Вивальди, “динамо-машиной”, чьим концертам он подражал. Возвратившись в Германию, Гендель через короткое время бросил родной дом и отправился в Лондон. Этот поступок, как не трудно догадаться, вызвал негодование домашних. На что Гендель сгоряча ответил: “Тупицы!”

В Англии Гендель написал 36 опер, многие из которых были шедеврами в своем роде. Но вкусы публики требовали другого. В моду входили музыкальные зрелища, основанные на библейских историях. Гендель пошел на уступки; он начал писать *оратории* — пьесы для солиста, хора и оркестра, обычно использующие библейские сюжеты.

Наиболее значительной его ораторией была *Мессия*, впервые исполненная в 1742 году. Вскользь об этом хите: *Мессия* стала настолько популярной, что джентльмены, собираясь на концерт, оставляли дома свои шпаги, а дамы — юбки с кринолином, — так тесно было в зале.

“Генделя бы на вас!”

Гендель, при всех его музыкальных талантах, не был душкой и симпатягой. Слухи о его раздражительности поползли в музыкальных кругах; он стал мишенью для всякого рода острых. Хорошо известно, например, что Гендель терпеть не мог звуки настраиваемых инструментов. Поэтому, собираясь на концерт, он требовал, чтобы все инструменты были настроены до его прихода. В один из таких вечеров перед концертом какой-то озорник проник в театр и расстроил их все.

Как только Гендель начал дирижировать, публика услышала такую визгливую, режущую ухо какофонию, какую только могли исторгнуть 50 расстроенных инструментов. Гендель превратился в баллистическую ракету. В ярости он схватил контрабас и вышвырнул его вон, затем поднял литавры и со всей силы запустил их в первого скрипача. (Тяжеловато же тому пришлось! *Мы*, наверное, на его месте больше не отважились бы взять в руки скрипку.) В припадке бешенства Гендель потерял свой парик, и под гомерический хохот публики стремительно покинул сцену.

Горе от королевской глупости

В 1749 году в ознаменование подписания договора с Австрией Гендель сочинил *Музыку для королевского фейерверка*, первое исполнение которой было отмечено одним из величайших несчастий во всей истории музыки.

По случаю торжеств король нанял архитектора для строительства огромной декорации, специально предназначенной для этого концерта, который должен был завершиться захватывающим зрелищем фейерверка. Архитектор разразился конструкцией в 400 футов длиной и 100 футов высотой, увенчанной чудовищного размера солнцем на 200-футовой мачте. В целом вещь смотрелась как подмостки для мюзикла Эндрю Ллойда Уэббера.

Когда назначенный час пробил, Гендель собственноручно стал дирижировать спектаклем. Все шло великолепно до конца первого акта. Затем начался фейерверк.

Гендель был, вероятно, серьезно раздражен уже тем, что фейерверк запустили во время его выступления. Но, что самое худшее, некоторые из горящих петард стали падать прямо на сцену, которая как будто бы только и ожидала, чтобы полыхнуть пламенем. Толпа, охваченная паникой, ринулась прочь, спасая свои жизни, а Гендель упорно продолжал дирижировать.

Гендель посинел от злости. Можно только гадать, какой собственный фейерверк устроил королю он, обладающий пресловутым взрывным темпераментом, на следующее утро.

Слушая музыку Генделя

Произведения Генделя — самые яркие примеры музыки Барокко: они свежи, одухотворенны, иногда танцевального характера, и эмоционально заряжены. Изумляет скорость, с которой Гендель творил. Свою знаменитую ораторию *Мессия*, которую исполняли по всему миру на каждое Рождество и Пасху и которая длится более двух часов, он написал всего за три недели.



Гендель был плодовит, и в вашем любимом магазинчике грамзаписей есть, вероятно, подборка его произведений. Мы можем, в частности, порекомендовать следующие.

- ✓ *Мессия*, оратория для солистов, хора и оркестра
- ✓ *Концерто гротто*, соч. 3, номер 1–6
- ✓ *Концерто гротто*, соч. 6, номер 1–12
- ✓ *Музыка вод*, сюиты 1–3. (Упоительная музыка, написанная специально для исполнения во время плавания короля Георга на барже вверх и вниз по Темзе.)
- ✓ *Музыка для королевского фейерверка*

Иоганн Себастьян Бах

Большинство музыкантов причисляют Баха (1685–1750) к самым значительным из когда-либо живших композиторов. И некоторые — мы относим себя к ним — считают его *величайшим из великих*. Не только из-за того, что любое произведение Баха ошеломляет, но также и благодаря тому, что каждый из его последователей остался навсегда в неоплатном долгу перед ним. Портрет Иоганна Себастьяна Баха представлен на рис. 2.4.

Немножко минора

В 23 года Бах получил свою первую работу придворного музыканта в Веймаре, Германия. Там он написал невероятное количество потрясающих органных пьес, многие из которых исполняются до сих пор.



Можно только удивляться, как вообще эти работы смогли сохраниться, и для удивления существуют две причины: во-первых, произведения тогда создавались отнюдь не на будущее. Композитор, творя на потребу дня, никогда не рассчитывал, что пьеса будет услышана во второй раз. Некоторые из бессмертных сонат Баха были спасены для потомков буквально за несколько мгновений до того, как в них завернули бы рыбу или масло. (Мы содрогаясь при мысли, как много его композиций утрачено навсегда, и мы никогда их не услышим.)

К сожалению, публике всегда было свойственно недооценивать таланты, и эта печальная традиция продолжает существовать; лишь немногие композиторы и артисты получают признание при жизни. Бах был хорошо известен — даже почитаем — как *органист*, но не как композитор.

Мастер органа

Бах был одним из самых выдающихся органистов среди когда-либо живших. Он обладал не только стремительными пальцами, но и отменно владел педалями. (В главе 6 мы расскажем о педалях органа, используемых для извлечения самых низких звуков.) Люди издалека специально приходили посмотреть на И.С. Баха, парня с летающими ногами.

Кроме того, Бах был мастером импровизации. Он мог взять случайный мотив и, отталкиваясь от него, сыграть мелодию, сразу, тут же, совсем как современные джазовые музыканты.

Но самое ужасное, что никто не записал его импровизаций, и мы никогда не услышим эти мимолетные фантазии звучащими.



Рис. 2.4. Иоганн Себастьян Бах, мастер композиции

(Утрите слезы, читатель! К счастью, это не совсем так. Многие импровизации Баха были записаны его учениками, и сегодня они нам известны. В основном это импровизации на его же темы. В нотной литературе можно встретить какую-нибудь пьесу Баха с собственным именем, а рядом с ней пьесу под названием *Double* (дубль), которая есть не что иное, как записанная импровизация маэстро на тему основной пьесы. Интересно, что в современном джазе есть похожая тенденция, когда импровизации великого музыканта становятся самостоятельными произведениями, и потом другие импровизируют на их темы. — *Примеч. ред.*)

Плодовитый во многих смыслах

Бах был одним из самых плодовитых композиторов. Одному человеку понадобилось бы несколько десятилетий, чтобы *переписать* все созданные им произведения.

Но Бах был плодovit и в другом отношении. От двух своих жен он заимел 20 детей — по крайней мере, о стольких он знал. Некоторые из детей в свою очередь стали композиторами: Вильгельм Фридеманн Бах, Карл Филипп Эммануил Бах и Иоганн Христиан Бах — только самые знаменитые из них. Они старались во многом помочь отцу, хотя бы переписывая его композиции.

В 38 лет Бах поступил на последнюю в его жизни службу: он стал регентом церкви Св. Томаса в Лейпциге, Германия. И на этом поприще Бах сделал чрезвычайно много. Он писал по огромной пьесе для хора — *кантате* — на каждое воскресенье и каждый праздник по христианскому календарю, и так продолжалось *более четырех лет!* В общей сложности он создал, самое меньшее, 215 кантат.



Вся музыка Баха построена на *контрапункте*: две, три, четыре или более мелодических линии звучат одновременно, создавая необычные гармонии. Он довел до совершенства искусство *фуги* — удивительно сложной по форме композиции, которая обычно включает в себя четыре музыкальных партии. Каждая мелодия походит на остальные, но все они начинают исполняться в разные моменты времени. (Вспомните детскую игру в догонялки, когда каждый начинает движение с раздельного старта, и вы уловите основную идею.) В фугах Баха мелодические линии чрезвычайно сложны, но, накладываясь друг на друга, они врачуют душу прекрасным звучанием. Гений Баха позволял ему взять за основу некую музыкальную идею — буквально любую мыслимую идею — и мгновенно превратить ее в фугу.

Слушая музыку Баха



Если захотите ознакомиться с творчеством этого великого композитора, поищите записи таких произведений.

- ✓ *Бранденбургские концерты* 1–6, BWV 1046-1051
- ✓ *Магнификат*, религиозная оратория для солистов, хора и оркестра, BWV 243
- ✓ *Страсти по Матфею*, религиозная оратория для солистов, хора и оркестра, BWV 244
- ✓ Концерт для скрипки, гобоя и оркестра до минор, BWV 1060
- ✓ Оркестровая сюита № 3 ре мажор, BWV 1068
- ✓ Концерт для клавесина ре минор, BWV 1052

Примечание. Буквы *BWV* указывают на номер по каталогу; номер поможет вам найти нужное произведение в магазине.

Классический стиль

Творчество Иоганна Себастьяна Баха стало вершиной эпоха Барокко в музыке, и эта эра, собственно говоря, им и завершилась. Последовавший за нею музыкальный стиль известен сегодня как *классицизм*.



Поспешим отметить разницу между классическим стилем, или периодом, и *классической музыкой*. Мы применяем термин *классическая музыка* для обозначения всей музыки, о которой идет речь в этой книге. Но *классический период* (середина XVIII — начало XIX вв.) — только одна из фаз, через которые прошла классическая музыка. И музыка этого периода написана в *классическом стиле*.

Классический стиль был, в некотором смысле, обратной реакцией на чрезмерности Барокко. В противовес вычурной, экстравагантной и эмоциональной музыке Барокко произведения классицизма более строги и сдержанны. Это музыка, затянутая в корсет.



На протяжении классического периода получили наибольшее распространение три формы музыкальных произведений: *сонаты*, *симфонии* и *струнные квартеты*. (За более подробной информацией по каждой из этих форм обращайтесь к главе 3.)

Три выдающихся композитора классического периода — Гайдн, Моцарт и Бетховен — были мастерами этих форм. Все три гения были знакомы друг с другом — они провели значительный отрезок времени в Вене (Австрия), тогдашнем эпицентре европейской музыки.

Йозеф Гайдн

Йозеф Гайдн (1732–1809), портрет которого представлен на рис. 2.5, был славным и неунывающим парнем, одним из тех, чьей дружбе рад каждый. Он всегда подтрунивал не только над окружающими его людьми, но и над собой. И эта ирония звучит в его музыке.

Гайдн рос в той сельской части Австрии, которая граничит с Хорватией, Словакией и Венгрией. Мальчиком он слышал несметное число образцов народной крестьянской музыки и пришел к уверенному заключению, что музыка должна доставлять удовольствие. Он обладал чудесными вокальными данными, и в возрасте восьми лет его отобрали в капеллу венского кафедрального собора св. Стефана.

В Вене Гайдн познакомился со всеми музыкальными шедеврами того времени и принял решение стать композитором, и вскоре его чуть было не кастрировали (см. врезку “Сопрано Гайдна”).

Подобно многим своим предшественникам на композиторском поприще, Гайдн видел свое будущее в качестве придворного музыканта. Его наиболее продолжительная по времени — и довольно выгодная — служба проходила в замке князя Эстергази.

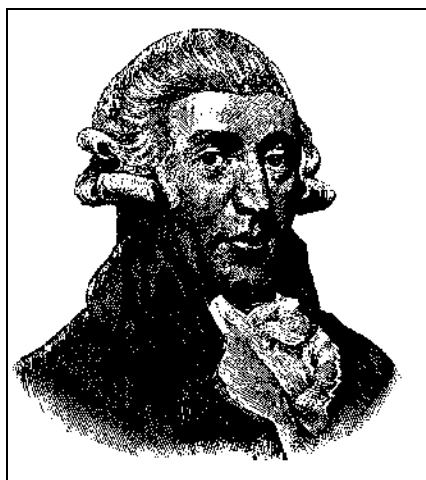


Рис. 2.5. Йозеф Гайдн, славная душа

Жизнь в замке Эстергази

Официально должность Гайдна именовалась “слуга”, но обходились с ним, как с королем. У него были собственные горничная и лакей, он получал высокое жалованье. Гайдн проводил время, сочиняя музыку и исполняя ее для князя (или вместе с ним, хотя князь был посредственным музыкантом).

Такая работа давала Гайдну удачную возможность экспериментирования с различными музыкальными формами. (Обратитесь к главе 3.) На протяжении 30 лет, проведенных у Эстергази, Гайдн практически без посторонней помощи унифицировал структуры симфонии и струнного квартета. Вот почему он известен теперь как отец симфонии и вот почему Бетховен (и другие) обращались к нему “папа”. И до сих пор музыкальные критики иногда называют композитора “папа Гайдн”.



Сопрано Гайдна

Юным мальчиком Йозеф Гайдн получил престижное место солиста в хоре кафедрального собора св. Стефана в Вене. Когда он повзрослел, учитель подсказал ему, что можно сохранить его прекрасный голос с помощью «очень простой маленькой операции». Не будучи посвященным в существо дела, молодой Гайдн нетерпеливо помчался за миражом. Он был уже готов принять операцию, когда — буквально за несколько часов до прихода хирурга — отец Гайдна разыскал сына и предотвратил это деяние.

Вообразим, что случилось бы, будь Гайдн прооперирован! Конечно, он сохранил бы свой чудесный высокий голос. Но он, вероятно, никогда не был бы приглашен в качестве композитора князем Эстергази. Он никогда не получил бы возможности использовать придворный оркестр для проведения своих музыкальных опытов. Он никогда не создал бы известные нам сегодня струнные квартеты и симфонии. И никто — в том числе и Бетховен — никогда не смог бы назвать его «папа».

Увы, после внезапной смерти князя Эстергази подошла к концу и приятная служба Гайдна в замке. Он возвратился в Вену, где и провел остаток своих дней.

Внимая Гайдну



Симфонию *Сюрприз* (№ 94) послушайте обязательно: это одно из лучших произведений Гайдна и характерный пример его стиля. С этим произведением связана и одна занимательная история: Гайдн, выступая в Лондоне, обратил внимание, что послеобеденная публика впадает в спячку, когда музыка звучит медленно и тихо. В отместку он написал произведение, в котором музыка по ходу исполнения становится все медленнее и все тише. И действительно, многие слушатели начали клевать носом — прямо перед внезапным оглушающим крещендо всего оркестра. Как раз в соответствии с озорной задумкой композитора, мощный аккорд разбудил (и привел в замешательство) всех, кто находился в зале.

Старая, Гайдн все чаще использовал в своих произведениях народные мелодии, которые он слышал в юности. Яркий пример — финал его последней, *Лондонской*, симфонии № 104.

Если вам по душе такая музыка, обратите внимание на несколько великолепных работ Йозефа Гайдна.

- ✓ Концерт для трубы ми-бемоль мажор, Hob. VIIe:1
- ✓ Концерт для скрипки соль мажор, Hob. VIIa:4
- ✓ Концерт для виолончели до мажор, Hob. VIIb:5
- ✓ *Месса в честь лорда Нельсона*, для солистов, хора и оркестра, Hob. XXII:11
- ✓ Симфония № 48 до мажор (*Мария Терезия*)
- ✓ Симфония № 94 соль мажор (*Сюрприз*)
- ✓ Симфония № 104 ре мажор (*Лондонская*)

(Hob. обозначает номер по каталогу Hoboken, который поможет вам в поисках нужного компакт-диска.)

Вольфганг Амадей Моцарт

Ранее мы говорили, что считаем Баха величайшим из когда-либо живших композиторов. Но многие предпочитают жаловать этот титул Моцарту (1756–1791), — его портрет вы видите на рис. 2.6. Всю жизнь Моцарт создавал свою музыку с такой естественной легкостью, которая просто ошеломяла людей. Он был Майклом Джорданом среди композиторов.

Отец Вольфганга, Леопольд, был уважаемым композитором и теоретиком музыки, но он пожертвовал своей собственной карьерой в пользу развития талантов своего необычайно одаренного сына. Они жили в Зальцбурге, Австрия, и отец учил Вольфганга фортепиано, скрипке и теории музыки.



Рис. 2.6. Слева — Вольфганг Амадей Моцарт, чудо-ребенок; справа — Моцарт в зрелом возрасте

Благодаря старательной опеке отца Вольфганг сочинил свои первые фортепианные концерты в возрасте 4-х лет. Несколько позже он написал первую симфонию, а в 11 лет — оперу *Себастьян и Себастьяна*.

Моцарт выступает в цирке



Леопольд понял, что перед ним молодой гений; он велел Вольфгангу и его старшей сестре Наннерль собраться и отправился с ними в путешествие по Европе. Везде, куда они приезжали, Моцарт-старший усиленно рекламировал своего сына как феномен природы. В одной из афиш, расклеенных в Англии, говорилось: “Всем любителям наук: бесспорное величайшее дарование, которым надлежит гордиться всей Европе и даже всему человечеству, маленький мальчик из Австрии — Вольфганг Моцарт”. (А мы иногда думаем, что у *наших* отцов завышенные надежды.)

Молодой Моцарт демонстрировал аудитории чудеса импровизации, исполнения незнакомых трудных пьес с листа и игру вслепую, когда он не мог видеть клавиатуру. Наннерль также помогала ему, заставляя публику ахать во время ее виртуозной игры на клавесине.

Вместе они были эдаким бродячим цирком.

Моцарт получает пинок под зад

В возрасте 13 лет Вольфганг нашел место при дворе архиепископа Зальцбурга, где прослужил следующие 12 лет. Но его постоянные отлучки в поисках лучшей доли раздражали архиепископа. В результате, совершенно не осознавая всей ответственности перед лицом будущих поколений за свою бестактность, архиепископ уволил Моцарта. Секретарь архиепископа — смотрите, один из самых коварных поступков в истории музыки — пнул Вольфганга Амадея Моцарта под зад.

Надеясь на удачу, Моцарт отправился в Вену. Он знал, что Вена стала главным центром европейской музыкальной деятельности, и помнил про свой успех здесь в роли юного дарования. Моцарт, конечно, не перестал быть гением — просто он перестал быть ребенком. Поиски работы отнимали все время. Придворная музыкальная верхушка деградировала, к тому же теперь комиссионные от королевского двора значительно уменьшились. Но Моцарт принял другое решение: он нашел Йозефа Гайдна.

Молодой коллега сразу приглянулся “папе Гайдну”, и их отношения переросли в пожизненную дружбу. После того как Моцарт посвятил цикл струнных квартетов своему учителю, Гайдн заметил его отцу: “Прежде чем благодарить Бога, я благодарю вас, уважаемый, за то, что ваш сын — величайший из композиторов”.

Папа Леопольд, мы полагаем, простил “папе Гайдну” столь сдержанное высказывание.

В поисках хлеба насущного

Не имея постоянной работы, Моцарт поддерживал себя написанием опер, которые были популярны среди венской публики, — как сегодня популярны кинофильмы.

Как показано в фильме “Амадей”, Моцарт побеждал своих конкурентов благодаря тому, что творчество давалось ему легко. Музыка в нем была ключом, она была совершенной, и все, что ему оставалось, — просто записать ее!

В это время Моцарт горячо влюбился в легкомысленную молодую особу по имени Алоизия Вебер, с которой он познакомился пятью годами раньше во время одного из своих путешествий. Позже, когда она бросила его (совершенно непонятно, как он мог ее терпеть), Моцарт обратил свой взор на сестру Алоизии, Констанцию, которая вышла за него замуж. В честь бракосочетания Моцарт написал *Мессу до минор*, позже ставшую знаменитой.

Алоизия была не единственной, кто пренебрегал расположением Моцарта. Вся венская публика, эта грубая и не постоянная в своих пристрастиях толпа, смотрела на него так же, как и на любого другого из сонма молодых композиторов, пишущих веселенькие пьески для ночных развлечений в следующую субботу.

Дела пошли лучше, когда Моцарт посетил Прагу, нынешнюю столицу Чешской республики. Город буквально сошел с ума от его оперы *Женитьба Фигаро*. Спустя год после этого грандиозного успеха, в 1787 году, Прага заказала ему оперу в ознаменование замужества племянницы императора. И какую же тему, подчеркивающую торжественность момента, он выбрал для музыкального сопровождения этого священного таинства? Повесть о Доне Жуане, самом изящном из всех сексуальных маньяков.

Опера была названа *Дон Жуан*. И стала подлинным хитом.

Музыкальный автомат



Рассказы о том, с какой скоростью Моцарт сочинял музыку, стали легендой. Когда, к примеру, на улице к нему подходил нищий, а Моцарт не мог отыскать свой бумажник, он просто брал лист бумаги, прочерчивал на нем нотный стан и за пару минут сочинял менуэт. Затем он отдавал новую композицию нищему и отсылал того к музыкальному издателю, который тут же приобретал произведение. (Мы подозреваем, что в Нью-Йорке наших дней Моцарту этот трюк вряд ли удался бы.)

Такая творческая подвижность проявлялась во всей личности Моцарта. В середине беседы он мог внезапно разразиться смехом, снова туда-сюда, крутить сальто, запрыгивать на высокие столы и стулья одним прыжком.

Мы, однако, любим спокойно посидеть с чашечкой кофе.

Прощай, “папа Гайдн”

Между тем Моцарт продолжал оставаться в тесных отношениях со своим другом и учителем Йозефом Гайдном. В 1790 году, когда Гайдн в свои 58 лет был уже “стариком”, а Моцарту исполнилось только 34, оба однажды провели целые сутки вместе. После обеда, когда день клонился к закату, Моцарт сказал Гайдну: “Может быть, мы желаем друг другу доброй ночи последний раз в жизни”.

Он оказался прав. В этом же году *Моцарта* не стало.

Спустя год после его смерти стали ходить слухи, увековеченные в недавние времена в фильме “Амадей” (а немного раньше, правда, А. С. Пушкиным. — *Примеч. пер.*), о том, что Моцарт, якобы, был отравлен завистником по имени Антонио Сальери. Более вероятно, однако, что Моцарт просто умер от истощения.

Последним произведением Моцарта стал *Реквием*, заказанный композитору неким незнакомцем. Вы, возможно, помните сцену из “Амадея”, где Сальери надевает уродливую маску, выдает себя за незнакомца, ввергает Моцарта в исступление и в конце концов подводит его к смерти. Все это полный вымысел; на самом деле незнакомец был, вероятно, несовершеннолетним аристократом, который имел намерения выдать заказанный шедевр за свой.

Приступая к работе, Моцарт с самого начала был убежден в том, что пишет *Реквием* на свою собственную смерть. Он лихорадочно спешил, чтобы успеть закончить произведение, лишь подстегивая этим свою болезнь. Он полностью написал только одну часть и набросал эскиз оставшихся. Ученик Моцарта Франц Сюзсмайр завершил работу уже после смерти учителя; чаще всего мы слышим именно эту версию произведения.

После кончины Моцарта мир уже никогда не видел никого, в ком бы так сочетались музыкальный гений, искусство композиции и божественное вдохновение. В его музыке все существо классического стиля: элегантность, грациозность, утонченность, одухотворенность, тихая глубокая эмоциональность.

Слушая Моцарта

У Моцарта нет плохой музыки. В магазине вы можете взять любую из его записей наудачу.



Нам трудно выбрать что-то небольшое из произведений Моцарта, чтобы порекомендовать вам. Мы осознаем всю ответственность за ваше доверие, и тем не менее наша почетная обязанность — сделать выбор, предложив вам несколько шедевров.

- ✓ Концерт для кларнета ля мажор, К. 622
- ✓ Концерт для фортепиано № 22 ми-бемоль мажор, К. 482
- ✓ Концерт для фортепиано № 24 до минор, К. 491
- ✓ Концерт для скрипки № 5 ля мажор (*Турецкий*), К. 219
- ✓ Концертная симфония (концерт для скрипки и альты) ми-бемоль мажор, К. 364
- ✓ Симфония № 38 ре мажор (*Пражская*), К. 504
- ✓ *Реквием* (завершен Францем Сюзсмайром), К. 626



Если Вольфганг вас увлечет, послушайте эти пьесы для фортепиано.

- ✓ Соната для фортепиано соль мажор, К. 283
- ✓ Соната для фортепиано фа мажор, К. 332

И выберите эти любовные серенады для интимной встречи.

- ✓ Серенада соль мажор для струнного оркестра (или *Маленькая ночная серенада*), К. 525
- ✓ Серенада № 6 ре мажор (или *Ночная серенада*), К. 239

Примечание. Во всех указанных названиях буква **К** обозначает номер по каталогу, с помощью которого вы найдете нужный диск.

Людвиг ван Бетховен — человек, который изменил все

Даже Моцарт не оказал такого влияния на развитие классической музыки, как Людвиг ван Бетховен (1770–1827). Портрет композитора вы увидите на рис. 2.7. Бетховен родился в Бонне, Германия, в семье придворного музыканта по имени Иоганн. Подобно отцу Моцарта, Иоганн тоже пытался сделать из сына знаменитость. Но, в отличие от отца Моцарта, Иоганн пошел более “трудным” путем, избивая сына, когда ему казалось, будто одаренность последнего проступает слишком медленно. Несмотря на грубое обращение, Людвиг стал отличным пианистом.

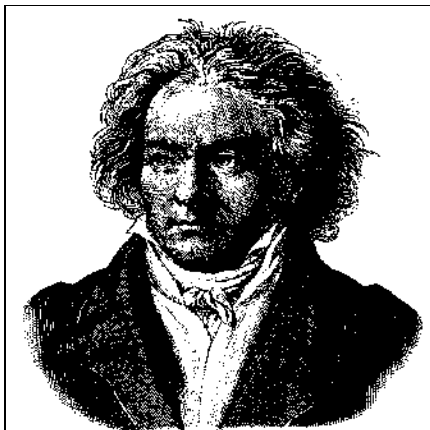


Рис. 2.7. Людвиг ван Бетховен, который перевернул музыку

В возрасте 22 лет Бетховен отправился — куда бы вы думали? — в Вену, где бурлила музыкальная жизнь. Там, в поисках лучшей судьбы, которые уже проделал до него Моцарт, он писал музыку на заказ, в связи с различными событиями, и выступал в публичных концертах с собственными сочинениями.

И сам Бетховен, и его музыка были зажигательными, импульсивными и порывистыми; люди любили смотреть и слушать, как он исполнял свои страстные фортепианные композиции. В частной жизни, однако, из-за своей вспыльчивости он нередко ссорился с домовладельцами, у которых жил, и со своими друзьями. Бетховен не был паинькой ни в быту, ни в общении с людьми.

Всем нам хорошо известны такие примеры: гении, которых все любят, когда их уже нет.

“Папа Гайдн” преподает уроки и Людвигу

Главным мотивом вояжа в Вену для Бетховена стало стремление получить уроки композиции у Йозефа Гайдна. (После кончины князя Эстергази Гайдн возвратился в свой старый венский дом.) Отношения ученика с учителем, увы, не были более спокойными, чем с другими людьми; но Гайдн, видя необычайную одаренность ученика, относился к нему терпимо.

Как и Моцарт в свое время, Бетховен изучал искусство создания симфоний и струнных квартетов, которые были главными коньками Гайдна. В первых двух симфониях Бетховена

влияние Гайдна зримо присутствует во всем: в форме, структуре, продолжительности, — которые были буквально идентичны характеристикам симфоний Гайдна того времени.

Но потом случилось нечто, изменившее Бетховена навсегда. В 31 год он почувствовал, что постепенно теряет слух. Это наихудшее, что могло бы случиться с музыкантом, — тем более с таким темпераментным, как Бетховен. Подступающая глухота вселяла в душу Бетховена глубокую тревогу.

Однажды композитор прогуливался по лесу со своим учеником Фердинандом Райсом, который стал восхищаться чудесными трелями пастушьего рожка, звучащего где-то поблизости. Бетховен ничего не услышал — и впал в подавленное состояние. Позже он вспоминал этот мучительный эпизод в документе, одновременно возвышенном и мужественном, который известен музыкантам под названием *Heiligenstadt Testament*:

“О, как вы ошибаетесь во мне — вы, думающие или говорящие о том, будто я злой мизантроп. Вы не знаете тайной причины... На протяжении последних шести лет я пребываю в ужасном отчаянии... Ах, как мне признаться в одной моей слабости, которая более очевидна для меня, чем для остальных, и которую один я постиг во всей ее страшной неотвратимости? Нет, я не смогу сделать этого; будьте снисходительны ко мне, видя мою замкнутость в то время, когда я, на самом деле, с удовольствием поговорил бы с вами... Я должен жить один, как изгнанник...”

Маятник классической музыки

Вы можете обратить внимание на любопытные метаморфозы, происходившие с музыкальными вкусами на протяжении всей истории музыки: это похоже на маятник. Каждый последующий период старался вступить в противоречие с предыдущим.

Стиль Барокко, с его вычурными орнаментами и импровизациями, был эмоциональной попыткой возвыситься над холодным спиритуализмом средневекового искусства и музыки Возрождения. Последовавший за Барокко классический период вновь обуздал чувства. А в эпоху Романтизма эта узда была яростно сорвана. Бетховен как раз и оказался тем, кто это сделал.

Бетховенские произведения этого периода написаны человеком, уставшим бороться за свою судьбу. Эта музыка приобретает для нас больший смысл, если принимать во внимание обстоятельства ее создания. Выплескивая свои страдания в музыку, Бетховен в одиночку, завершив своим творчеством Классический период, открыл новый — эпоху Романтизма, в музыке которой главным элементом стало выражение *чувств*.

Обратная сторона медали: Людвиг ван Бетховен позволил существовать и Барри Манилову.

Героическая симфония

Если и существует единственное произведение, совершившее революцию в истории музыки, то это — симфония № 3 Бетховена, известная под названием *Героическая*. В этом сочинении Бетховен перестал быть простым последователем Гайдна и Моцарта — он обрел собственный неповторимый голос.

С самого начала Бетховен задумал эту симфонию как масштабное произведение, намереваясь воссоздать в нем жизнь и смерть великого героя. Таким героем должен был стать Наполеон Бонапарт; но в 1804 году все изменилось, и вот как писал об этом друг Бетховена Фердинанд Райс:

“В то время Бетховен восторгался Бонапартом. На его столе я видел экземпляр партитуры, на титульном листе которой в самом верху было написано *Bonaparte*, а внизу — *Luigi van Beethoven* и больше ничего...”

Я был первым, кто сообщил ему, что Бонапарт провозгласил себя императором. Людвиг пришел в ярость и закричал: “И он такой же, как все остальные? Теперь он так же будет попирает права человека и потакать только собственным амбициям. Он станет тираном!” Бетховен схватил титульный лист, разорвал его пополам и швырнул на пол. Первая страница позже была переписана, и единственными словами на ней были *Sinfonia eroica (Героическая симфония)*”.



По продолжительности звучания симфония почти вдвое превосходила предыдущие, и структура ее, в сравнении с остальными, претерпела существенные изменения. Особенно необычной была вторая, медленная, часть — мрачный траурный марш со звуками великой печали и страстными взрывами скорби.

Бетховен написал девять симфоний; они бросили вызов всем ранее существовавшим симфоническим формам. В каждой из этих работ композитор пытается сделать музыку более значительной, он хочет сказать больше, он смело ведет музыку по доселе нехоженным дорогам.

Пятая

Наиболее прославленной из бетховенских симфоний стала, конечно, *Пятая*. Это она начинается четырьмя знаменитыми суровыми звуками в до миноре, которые знакомы каждому: “Та-та-та-ТААААААААААААААМ!”

После четырех частей геркулесовых трудов симфония приходит к финалу, но вместо до минора (строгой тональности, в которой начинается произведение) Бетховен использует здесь светлый, триумфальный, жизнеутверждающий до мажор.

Выражаясь сухими терминами, различие между минорным и мажорным аккордами состоит только в одной ноте. (Обратитесь к главе 11.) Но при восприятии это различие *огромно*. Когда музыка переходит от минора к мажору, вы чувствуете, будто буря прошла, облака стали развеиваться, вот-вот выглянет солнце, и вам, наконец, удалось найти свободную автостоянку прямо напротив ресторана.



Прослушайте первую часть симфонии и можете продолжить чтение с главы 5. Но если вам хочется испытать все тревоги волнующего путешествия в мир *Пятой* симфонии Бетховена — послушайте ее полностью.

От черновиков до окончательной версии

В отличие от Моцарта, Бетховен не был легким и подвижным композитором; он неделями и месяцами ломал голову над своими черновиками и зачастую оставался неудовлетворен.

Одна из самых простеньких мелодий, когда-либо посещавших черновики Бетховена, стала в конечном итоге одной из глубочайших музыкальных тем в истории: *Ода к радости* из его *Девятой* (и последней) симфонии. Вы могли слышать этот мотив со стихами *Joyful, joyful, we adore thee* или в виде ироничной музыки в фильме “Die Hard”.

“Ода к радости” — большое прекрасное стихотворение Фридриха Шиллера. Уже в 23 года Бетховен захотел положить его на музыку. Он нашел для него подходящее место — в финале *Девятой* симфонии — 20 лет спустя.

До сих пор все симфонии создавались исключительно для оркестрового исполнения. Но впервые за все время в свою *Девятую* симфонию Бетховен ввел четырех вокалистов и огромный хор для исполнения шиллеровских стихов. С точки зрения тогдашних музыкальных критиков, добавление вокала в симфонию было тяжким преступлением. Гневные дебаты по этому поводу продолжались в музыкальных кругах еще десятилетия.



К счастью, публику совершенно не заботило мнение крючкотворов; первое исполнение имело громадный успех. Аудитория забросала Бетховена цветами и наградила его оглушительной овацией. Но к этому моменту Бетховен был уже полностью глухим; он сидел лицом к оркестру и не видел реакции зала. Один из певцов, проявив сердечность, осторожно взял Бетховена за плечи и повернул лицом к публике, чтобы тот мог увидеть ее восторг.

Перед своей кончиной Бетховен был героем; на его похороны собрались 30 тысяч скорбящих поклонников. Одним из тех, кто нес гроб, был Франц Шуберт — следующая музыкальная персона, о которой вы сможете прочитать в этой главе.

Слушая Бетховена



Если вы стремитесь послушать музыку Бетховена, остановите внимание на этих оркестровых шедеврах.

- ✓ Симфонии — все девять прекрасны
- ✓ Концерт для фортепиано № 4 соль мажор, соч. 58
- ✓ Концерт для фортепиано № 5 ми-бемоль мажор, соч. 73
- ✓ Концерт для скрипки ре мажор, соч. 61

Мы хотели бы порекомендовать вам также фортепианные сонаты Бетховена.

- ✓ Соната для фортепиано № 14 до-диез минор (*Лунная*), соч. 27
- ✓ Соната для фортепиано № 8 до минор (*Патетическая*), соч. 13
- ✓ Соната для фортепиано № 23 фа минор (*Аппассионата*), соч. 57

Упомянем еще и несколько камерных работ (пьес для небольших музыкальных ансамблей). Здесь некоторые из наших любимых.

- ✓ Соната для скрипки и фортепиано № 9 ля мажор (*Крейцера*), соч. 47
- ✓ Трио си-бемоль мажор для кларнета (или скрипки), виолончели и фортепиано, соч. 11
- ✓ Струнные квартеты 1–3 (*Квартеты Разумовского*), соч. 59

Шуберт и его Lieder

Бетховену было всего 20 лет, когда родился тот, кто впоследствии будет нести его гроб: Франц Шуберт. Проницательно заметив, что каждый великий композитор классического периода, в конце концов, приезжает в Вену, Шуберт сэкономил на билете и родился прямо здесь.

Как и у Моцарта, мелодии Шуберта (изображен на рис. 2.8) источались им подобно меду из сот; после того как он завершал одно произведение, он просто начинал новое. И мелодии его чрезвычайно доступны — даже в симфониях.



Рис. 2.8. Франц Шуберт (1797–1828), один из самых плодovitых в истории сочинителей песен

Шубертовские вечера



Шуберт был хорошим пианистом, хотя и не таким виртуозным, как Моцарт или Бетховен; выступлениями он не зарабатывал больших денег. Но его фортепиано сослужило хорошую службу на множестве дружеских музыкальных вечеров, которые стали известны как *Шубертиады*. Приятели собирались вместе, разгадывали шарады и танцевали под музыку, которую Шуберт тут же на ходу и сочинял.

Любящая, радостная натура и его полные веселья вечеринки снискали Шуберту огромную популярность среди его друзей, невзирая на то, что особой статью он не отличался. Во все. А приятели обзывали его “Гриб”. (С такими друзьями зачем нужны враги?)

Со временем, после того как Шуберт надолго потерял работу, круг его знакомств стал уже. Вена все еще пребывала в обмороке от Гайдна, и Бетховен держал свою марку, поэтому Шуберт проиграл соревнование по части симфоний. И молодой композитор по имени Джоаккино Россини завораживал публику своими прекрасными операми (такими как *Севильский цирюльник*), так что Шуберт опоздал и с операми.

Неоконченная

Тем не менее симфонии Шуберта необыкновенно искусны. Его наиболее знаменитая симфония, № 8, известна под названием *Неоконченная*. Он оставил ее незавершенной не потому, что жизнь его оборвалась; на самом деле никто точно не знает, почему он написал только две части вместо обычных четырех. Мы выдвинем наугад три предположения.

- ✓ **Версия 1.** Двух частей оказалось достаточно.
- ✓ **Версия 2.** Шуберт не смог создать больше ничего, подходящего по качеству.
- ✓ **Версия 3.** Он *сделал*, но произведение было утеряно. (Черновик начала третьей части существовал.)

В истории уже имелись попытки воссоздать третью и четвертую части симфонии, но, на наш взгляд, эти сочинения не гармонируют с двумя первыми частями.

После *Неоконченной* Шуберт создал симфонию № 9. За ней закрепилось название *Великая* — и этому есть причина: она была самой длинной среди симфоний композитора.

Композитор-песенник

Насколько хороши были симфонии Шуберта, настолько же великолепен был он в своих *малых* музыкальных произведениях — например, в коротких фортепианных пьесах, называемых им *Экспромт*, или *Музыкальный момент*.

Но прежде всего, он был велик как создатель *песен*. Шуберт написал их более 600. Он называл их *Lieder*, поскольку не говорил по-английски (и по-русски, что кажется не менее странным. — *Примеч. пер.*).



Шуберт писал свои *Lieder* в расчете на исполнение одним певцом под аккомпанемент фортепиано. На самом деле, возможно, слово *аккомпанемент* и не очень подходит, поскольку в этих песнях роялю отводится такая же роль, как и вокалу. Когда голос рассказывает нам о некоей Грэтхен, сидящей за своей прялкой, фортепиано вновь и вновь выписывает музыкальные фигуры, наводя на размышления как о механизмах вращения веретена прялки, так и о смятении чувств юной девы. Когда голос повествует об отце с ребенком, скачущих на лошади, аккомпанемент зримо подчеркивает галоп лошади. Когда голос поет о форели, плывущей в речных струях, фортепиано становится рекой и форелью. Чем больше вы слушаете песни Шуберта, тем больше они вам нравятся.

Фортепиано на двоих

Будучи компанейским парнем, Шуберт написал изрядное количество фортепианных дуэтов — пьес для двух исполнителей. (Шуберт, человек педантичный, давал этим пьесам подзаголовок “Для четырех рук”. При этом он, конечно, не имел в виду, что у одного исполнителя окажется три руки, а у другого только одна.)

Исполнять дуэты весело, они требуют от пианистов взаимного дружеского расположения — факт, не обойденный вниманием Шуберта. Часто, сочиняя дуэт, он нарочно придумывал такие ноты, для извлечения которых исполнителям приходилось перекрещивать руки друг друга. Затем он приглашал к себе какую-нибудь симпатичную молодую соседку, чтобы прорепетировать новую пьесу вместе с нею. Мгновения легких прикосновений, мы полагаем, случались чаще, чем это можно было бы объяснить простой необходимостью воплощения художественного замысла старого “гриба”.

Через год после участия в похоронах Бетховена Шуберт сам умер от брюшного тифа. Он умер так, как и жил, очень бедным и очень молодым — ему был всего 31 год.

Шуберт в грамзаписях



Если хотите стать поклонником Шуберта, мы к вашим услугам. Во-первых, послушайте такие оркестровые работы.

- ✓ Симфонии № 4, № 5, № 8 и № 9
- ✓ *Месса* (для соло вокалистов, хора и оркестра) № 5 ля-бемоль мажор, D. 678

(В указанных названиях **D** обозначает номер по каталогу; номер поможет вам найти нужное произведение в магазине грамзаписей.)

Затем отыщите такие камерные пьесы.

- ✓ Струнный квартет ре минор (*Смерть и девушка*), D. 810
- ✓ *Пастух в горах*, песенный цикл для сопрано, кларнета и фортепиано
- ✓ *Прекрасная мельничиха*, песенный цикл для голоса и фортепиано

Феликс Мендельсон

Тем временем, снова в Германии, рос еще один гений, создавший прекрасные вещи и умерший молодым: Феликс Мендельсон (1809–1847). Портрет композитора — на рис. 2.9.

Феликс родился в привилегированной семье. Его отец был банкиром, дед Мозес Мендельсон — философом. Открыв в ребенке недюжинные способности, данные ему природой, родители помогали Феликсу реализовать их. Как и Моцарт, сочинять он начал рано, но музыка молодого Мендельсона была даже более зрелой — особенно *Струнный октет* (написанный в возрасте 16 лет) и увертюра к драме Шекспира *Сон в летнюю ночь* (написанная в 17).



Семнадцать лет спустя Мендельсон сочинил новую музыку к той же самой шекспировской пьесе. Среди других фрагментов был один, возможно, самый знаменитый из всего, что Мендельсон написал: свадебный марш, который обычно исполняют после слов “Теперь вы можете поцеловать невесту”. Эта маленькая пьеса стала настолько знакомой, настолько вошла в человеческую культуру, что нередко люди удивляются, слыша, будто кто-то ее действительно *написал*!

Подобно Моцарту, Мендельсон просто записывал музыку, рождающуюся в его голове, полностью законченную, без необходимости дальнейших исправлений. Приятели-музыканты могли вести с ним продолжительные непринужденные беседы, восхищаясь тем, как Феликс изливает музыку на бумагу, не прерывая разговор.

Фортепиано, которое не может умереть

Мендельсон — один из тех редких композиторов, кто достиг вершин славы, предварительно не скончавшись. Его *Фортепианный концерт № 1* соль минор, например, стал таким хитом, что долгое время был одним из наиболее исполняемых произведений. Известна история об одном рояле, которую рассказывал в Парижской консерватории композитор Гектор Берлиоз (он появится в этой главе несколько позже). Этот инструмент так часто использовался для исполнения концерта Мендельсона, что он, якобы, продолжал играть даже тогда, когда никто не прикасался к его клавишам! Местный фортепианный мастер пытался сделать все, чтобы инструмент заглох: он прыскал на него святой водой, рубил клавиши топором; рояль не останавливался. Наконец, он пошел на крайние меры: собрал оставшиеся куски инструмента и швырнул их в огонь — и концерт удалось утихомирить.

Мы догадываемся, что чувствовал бедный малый — мы сами пережили эру диско.

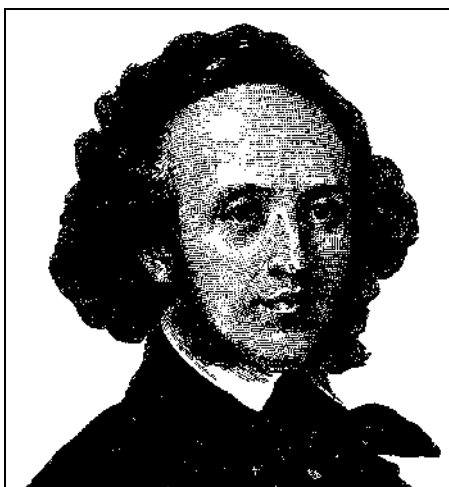


Рис. 2.9. Феликс Мендельсон — человек, заново открывший Баха

Мендельсон заново открывает Баха

Несмотря на еврейское происхождение, Мендельсон принял лютеранство и написал много произведений на религиозные темы.

Юношей Мендельсон дирижировал оркестром в Лейпциге, Германия, где веком раньше Бах написал свои возвышенные шедевры. Мендельсон сыграл решающую роль в популяризации музыки Баха. Как вы, возможно, помните, Бах был знаменит как органист, но не композитор; после его смерти многие произведения остались пылиться в шкафах или были выброшены вовсе.

Феликс Мендельсон впервые после кончины Баха откопал и исполнил монументальные *Страсти по Матфею*. С этого момента мир стал восхищаться Бахом, почитать и любить его.

Мендельсон продолжил традиции Баха и Генделя в своих собственных ораториях, таких как *Пророк Илия* и *Хвала Господу*. Но симфонии Мендельсона еще более знамениты, чем его оратории; Четвертая симфония, *Итальянская*, особенно хороша. В ней Мендельсон воссоздал ту беззаботную атмосферу праздника, в которой он пребывал во время посещения Италии. Еще немножко — и вы ощутите вкус фруктового мороженого, которое продают торговцы на узеньких улочках старого Рима.

Он доказал!

Когда подошло время первого исполнения оратории *Страсти по Матфею*, Феликс Мендельсон взмошел на дирижерский подиум и открыл громадную партитуру, лежавшую на пульте. Единственная небольшая проблема заключалась в следующем: когда публика уже расселась по своим креслам, Феликс заметил, что у него *не та партитура!* Книга *выглядела* совершенно так же, как и настоящий фолиант Баха, — той же толщины, в таком же кожаном переплете, — но это было другое произведение другого композитора.

Мендельсон, как ни в чем не бывало, поднял палочку и начал дирижировать пьесой Баха, переворачивая страницы фальшивой партитуры с такой скоростью, с какой это требовалось, чтобы не встревожить музыкантов. Он справился с исполнением всего произведения (которое длится более двух часов) по памяти, не сделав ни единой значительной ошибки.

Наверное, перед этим он целыми днями ходил с плеером и с “бананами” в ушах.

Музыка Мендельсона



Послушайте эти чудесные произведения Феликса Мендельсона.

- ✓ Концерт для фортепиано № 1 соль минор, соч. 25
- ✓ Концерт для скрипки ми минор, соч. 64
- ✓ Увертюра и музыка к спектаклю *Сон в летнюю ночь*
- ✓ Увертюра *Фингальская пещера*
- ✓ *Пророк Илия*, оратория для соло вокалистов, хора и оркестра
- ✓ Симфония № 4 ля мажор (*Итальянская*), соч. 90

А вот и тот изящный октет, который он написал в 16 лет, — струнный октет ми-бемоль мажор, соч. 24.

Неисправимые романтики

Ко времени смерти Мендельсона уже томила в ожидании новый век музыки. Эпоха Классицизма, заполненная интеллектуальной, рациональной музыкой, медленно уступала дорогу эпохе Романтизма — своему чувствительному и эмоциональному ребенку. Композиторы-романтики черпали свое вдохновение в картинах природы с восходами солнца, грозами и стогами сена на опушке леса.

Карл Мария фон Вебер

Как и любой другой уважающий себя композитор-романтик, Карл Мария фон Вебер (рис. 2.10) написал много романтически звучащей музыки. Но в то же время он получил известность и за свой вклад в классику как основатель *живого стиля*.

Вебер (1786–1826) был первым дирижером, который разработал стандартный порядок размещения оркестрантов — систему инструментальных групп, которая существует до сих пор. Он впервые ввел отдельные репетиции для каждой из групп оркестра; он первым стал дирижировать все концерты, держа в руке палочку и стоя на подиуме (вместо того чтобы восседать за роялем либо стучать посохом об пол); и он первым потребовал от музыкантов и от себя полной ответственности за качество исполнения произведения. Если и этого вам покажется недостаточно, он был одним из наилучших пианистов мира. Не всегда плох тот парень, которого зовут Мария.

Вебер известен и как отец немецкой романтической оперы, но это к делу не относится. И в доказательство его роли как Одного-Из-Тех-Парней-Кто-На-Самом-Деле-Открыл эру ро-

мантики, Карл умудрился даже умереть романтично — от туберкулеза, главной причины ухода из жизни многих романтиков.

Оперы — самые важные произведения Вебера, но он, кроме того, написал и изрядное количество чисто инструментальных работ, включая чудесные концерты для фортепиано, кларнета, валторны и фагота. Его перу принадлежат также две симфонии, к сожалению, редко исполняемые.

Вебер был мастером тембров. В музыке своей оперы *Вольный стрелок* он использовал множество звуковых эффектов, вызывающих трепет, дрожь и чувства чего-то дьявольского. Музыка пробуждает первобытный ужас. Она *сама* этот ужас. В это же время появился и *Франкенштейн* Мэри Шелли.

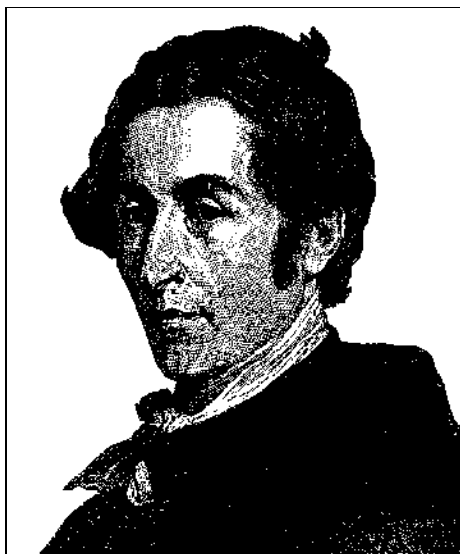


Рис. 2.10. Карл Мария фон Вебер — один из основателей Романтизма и великий новатор своего времени

Вебер основал новый стиль и утвердил музыку романтизма. Сделав это, он оказал влияние на всех композиторов, кто шел вслед за ним.



Чтобы вкусить музыки Вебера, рекомендуем послушать такие его вещи.

- ✓ Увертюра к опере *Вольный стрелок*
- ✓ Увертюра к опере *Эврианта*
- ✓ Концерт для кларнета № 2 ми-бемоль мажор, соч. 74

Гектор Берлиоз

Большинство композиторов оставили свои имена в истории музыки потому, что меняли какие-то правила. Гектор Берлиоз (1803–1869), изображенный на рис. 2.11, стал знаменитым, игнорируя их.

Берлиоз был, в каком-то смысле, еще большим новатором, нежели Бетховен. Послушайте, например, симфонию последнего, а затем *Фантастическую симфонию* Берлиоза, написанную всего через три года после смерти Бетховена. Вам покажется, что Берлиоз прилетел с другой планеты.

Берлиоз чуть не умер при вскрытии

Берлиоз родился во Франции, в окрестностях Гренобля. Его отец, врач, поощрял сына следовать по его стопам. Но, изначально посвятив себя медицине, Берлиоз стал одним из самых известных в бесконечной череде лекарей-недоучек, бросив мир лекарств в пользу Музыки. Что повлияло на его решение? Возможно, неопишущая притягательная сила музыки. А возможно, ему пришлось делать вскрытие трупа. Он писал:

“Когда я вошел в этот страшный дом с человеческими останками, заваленный частями тел, и увидел рядом с собою обезображенные лица и отрезанные головы, смрадные сточные колодцы, заполненные кровью, стаю воробьев, дерущихся друг с другом за добычу, и крыс, грызущих в углу окровавленный спинной хребет, меня охватило такое чувство ужаса, что я выскочил в окно и помчался домой так быстро, как будто сама Смерть со всем своим дьявольским окружением гнались за мной”.

Да, Гектор, хорошо, если встречаешься с нею *только так...*

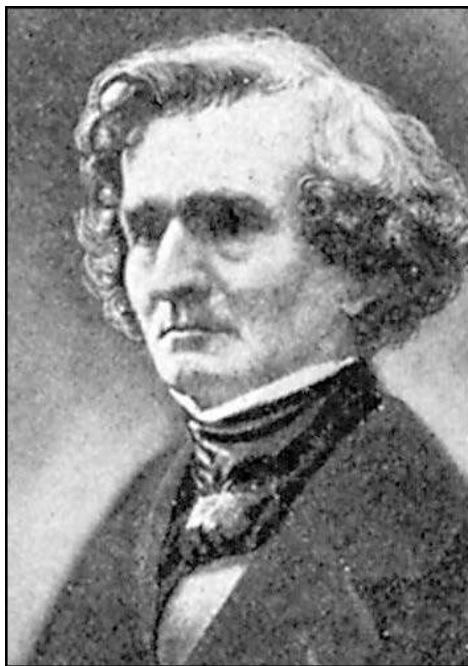


Рис. 2.11. Гектор Берлиоз — романтический, фантастический гений сумасшедшей музыки

Создавая новую музыку

Берлиоз отправился в Парижскую консерваторию учиться у Луиджи Керубини, известного своей прямолинейностью итальянского композитора. Берлиоз возненавидел все, чему учил его Керубини, — включая раболепное повиновение установленным музыкальным канонам в ущерб всему нетрадиционному. Бунтовщик Берлиоз страстно желал создавать новую музыку, и ему не хотелось даже близко быть рядом с теми, кто его не понимал.

Он пристально приглядывался к каждому элементу, из которых состоит музыка, — пра-вилам гармонии, структуре симфоний, способам сочинения мелодий, составу оркестра и т.д.

Если Берлиоз чувствовал нечто, способное помочь ему выразить то, что он хочет выразить, он брал это на вооружение. Если нет, он отбрасывал его в сторону.

Берлиоз облачается в женское платье

В возрасте 27 лет Берлиоз одержал вожаденную победу в конкурсе *Prix de Rome* на право получения поощрительной стипендии при четырехлетнем обучении композиторскому мастерству в Риме. Там он не создал много произведений — изрядная доля времени уходила на изучение жизни самого города, — но отсюда он черпал вдохновение для своих последующих работ, например, таких, как увертюра *Римский карнавал* (одно из самых популярных его произведений).

Другая возможная причина недостаточной плодотворности состояла в том, что Гектору вскружила голову молодая парижанка по имени Камилла. После четырех месяцев пребывания в Риме, услышав про новый роман своей подруги, он впал в состояние глубокой депрессии. Намереваясь разделиться с соперником, Гектор приобрел пистолет, переоделся в женское платье и отбыл на поезде в Париж. Но ко времени прибытия состава в Геную Гектор решил, что задуманное им убийство будет выглядеть слишком мелодраматично. Вместо этого он вознамерился убить *себя*, утопившись в Средиземном море.

Однако покушение на самоубийство оказалось неудачным — он был выужен из воды, чтобы жить и написать свою самую знаменитую симфонию, *Фантастическую*, реализовавшую одну из немногих его успешных попыток завоевать сердце женщины музыкальными композициями.

Фантастическая история



В один из вечеров Берлиоз присутствовал на спектакле *Ромео и Джульетта*, шедшем на английском языке. В тот момент, когда актриса, игравшая Джульетту, вышла на сцену, Гектор (который, как вы, вероятно, заметили, легко терял голову) понял, что полюбил ее до безумия.

Гарриет Смитсон, ирландская актриса, ни слова не говорила по-французски. Языковой барьер только разжигал пламя его одержимости. Он слал ей любовные письма, подарки и ноты; он стремился туда, где надеялся с ней встретиться". Наконец, он преуспел, до смерти ей надоев.

Страсть к Гарриет подвела Берлиоза к написанию необычной симфонии в пяти частях, которую он назвал *Symphonie fantastique* (*Фантастическая симфония*). Произведение основывается на придуманной им истории о молодом артисте, сошедшем с ума от безответной любви к женщине (оригинально, оригинально!). Берлиоз написал музыкальную тему для выражения этого чувства и назвал ее *idée fixe* ("навязчивая идея"). Эта мелодия присутствует в каждой части симфонии.

Симфония настолько отличалась от всего, созданного раньше, что Берлиоз сделал примечания к партитуре для дирижера: "Здесь нет опечаток. Это *действительно* должно исполняться так, как написано. Прошу *не исправлять* ноты".

Для Берлиоза, однако, существовала другая причина праздновать успех *Фантастической симфонии*: она на самом деле *сработала*. Гарриет Смитсон присутствовала на премьере и была счастлива. После концерта девушка встретила Гектора; они назначили свидание и — играйте, скрипки! — вскоре поженились.

На этом можно было бы и поставить точку, но журналистская честность велит продолжить. Даже после нескольких лет замужества Гарриет так и не научилась говорить по-французски. А Гектор ничего не смыслил в английском. А как вы могли слышать от многих разведенных жен, замужество без общения невозможно. В конце концов, доведенные до сумасшествия скукой и мертвой тишиной, Гектор и Гарриет разошлись. *C'est la vie*, Гектор.

Дискография Берлиоза



Вы получите массу удовольствия от бурной музыки Берлиоза, особенно от таких вещей.

- ✓ *Фантастическая симфония*
- ✓ Увертюра *Римский карнавал*
- ✓ Увертюра *Корсар*
- ✓ *Реквием* (огромная прекрасная пьеса для хора и симфонического оркестра с четырьмя группами медных духовых инструментов в придачу!)

Фредерик Шопен

В то время, когда Берлиоз жил и работал в Париже, на первые роли начал выходить другой великий композитор: Фредерик Шопен (1810–1849), тонкий, хрупкий пианист-виртуоз из Польши (изображен на рис. 2.12). Шопен собственноручно в корне преобразил мир фортепианной музыки. Он изменил сами представления о том, на что способен рояль (он и сокровенный, и блестящий, и поющий на все голоса) и чего он не может (такого просто нет).



Рис. 2.12. Фредерик Шопен, в корне преобразивший мир фортепианной музыки

Детство в Польше

Как и многие другие композиторы, упомянутые нами в этой главе, Фредерик Шопен был мальчиком, который удивлял. В возрасте семи лет он опубликовал в Польше свою первую композицию; всего годом позже он уже дебютировал как концертирующий пианист. Его детство было заполнено звуками польских национальных танцев, *полонеза* и *мазурки*, которые навсегда запечатлелись в его чувствах и музыке.

Фредерик сочинял свои пьесы за роялем и, исполняя их, любил импровизировать. Ему было жаль их записывать — это означало для него их умертвить. К сожалению, все гениальные мимолетные творения Шопена потеряны для истории; в те годы звукозаписывающие устройства были только в мечтах и проектах.

В Париже, куда Шопен приехал в возрасте 21 года, его виртуозность вызвала сенсацию; никто раньше не слышал такой музыки. Увы, из-за слабого здоровья он не мог давать много концертов. Фредерик зарабатывал себе на жизнь, продавая сочинения и ведя уроки фортепиано. Он ограничил свои выступления главным образом небольшими “салонными” концертами, например в чьем-нибудь доме. И они были триумфальны.

Маленькие руки, большое сердце

Однажды мы видели (и даже потрогали) бронзовую копию одной из рук Шопена. Этот эксперимент позволил нам сделать следующее заключение: его пальцы были крошечными, изящными... и металлическими.

Даже обладая такими маленькими руками, молодой Фредерик просто парил над клавиатурой. Его музыка — суматоха звуков, подобных вихрю, порхающих снизу вверх и обратно. Его музыка тепла, романтична и нежна; в типичных записях музыки Шопена вы, чаще всего, не услышите звуков боли и страданий (разве что, возможно, от самого пианиста).

Если вы думаете, что никогда раньше не слышали Шопена, то заблуждаетесь. Знаменитый похоронный марш, такой мрачный и скорбный, так часто одалживаемый на время уличными музыкантами и звучащий во многих кинолентах, принадлежит его перу; этот марш составляет часть фортепианной сонаты. А вспомните теперь тот хит Барри Манилова, “Could It Be Magic”; выбросьте голос Барри, и оставшаяся партия фортепиано — ошибки здесь быть не может — это прелюдия Шопена № 20 до минор, соч. 28.

Фред, Жорж. Жорж, Фред.

В Париже Шопен состоял в любовной связи с известным литератором по имени Жорж. Жорж была женщиной, к слову сказать. Она использовала псевдоним Жорж Санд только для проталкивания своих сочинений в продажу (и для экономии времени; ее настоящее имя было Амандина-Аврора-Люсиль Дюпэн).

В Жорж, кроме имени, было много мужских черт: она носила мужскую одежду, выпивала, курила сигары и в отношениях с Фредериком играла доминирующую роль. Однажды, когда ее маленький песик весело гонялся за своим маленьким хвостиком, Жорж сказала Фреду: “Если бы я была такой же талантливой, как ты, я написала бы музыку для собаки”.

Шопен тут же прошел к роялю и сочинил *Вальс для маленькой собачки* ре-бемоль мажор. (Некоторые утверждают, что это тот самый вальс, который нам теперь известен как *Собачий*, но это, конечно же, не так. “Собачий вальс” — это наш фольклор, да к тому же он и не вальс, а полька. — *Примеч. ред.*)

Шопен в музыкальных магазинах



Если захотите поближе познакомиться с Шопеном, вам будет над чем поразмыслить в музыкальном магазине. Мы особенно рекомендуем следующие работы для фортепиано соло.

- ✓ 24 Прелюдии, соч. 28
- ✓ Баллада № 4 фа минор, соч. 52

И обратите внимание на эти сочинения для фортепиано с оркестром.

- ✓ Фортепианный концерт № 1 ми минор, соч. 11
- ✓ Фортепианный концерт № 2 фа минор, соч. 21

Роберт Шуман

Гендель, Бетховен и Берлиоз были композиторами и признанными чудаками. Здесь же случай другой.

Роберт Шуман (1810–1856), его портрет изображен на рис. 2.13, был одним из самых знаменитых немецких композиторов-романтиков, хотя сегодня не каждый об этом знает. Сама история его жизни, перемежавшейся периодами глубоких эмоциональных травм, смогла бы занять первое место в списке созданных им бестселлеров.

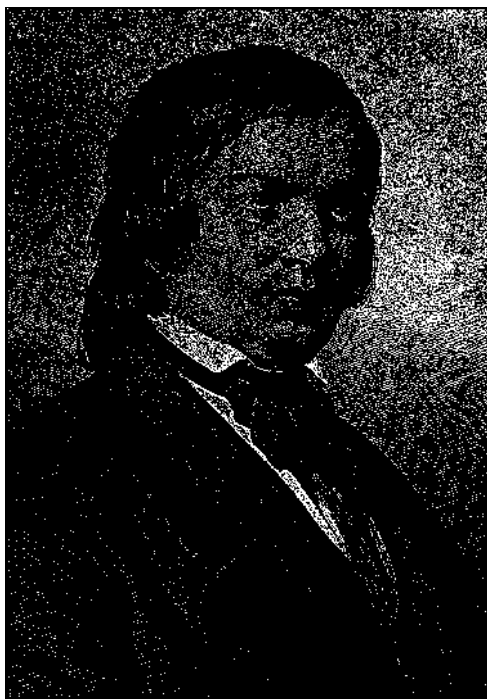


Рис. 2.13. Роберт Шуман, один из самых великих немецких композиторов-романтиков

Еще один чудо-ребенок

Шуман еще ребенком проявил за роялем свой неслыханный талант. К сожалению, фрау Шуман, подобно матерям многих других будущих композиторов, лелеяла надежды на более “основательную” карьеру сына — например, на стезе юриспруденции. Роберт с неохотой и в спешке поступил на факультет права Лейпцигского университета. К разочарованию фрау Шуман, ее сын познакомился с Феликсом Мендельсоном, который пребывал в Лейпциге, и они стали друзьями. Вскоре, как и Берлиоз, Шуман предпочел учебе музыку.

Роберт стал отдавать все свое время урокам фортепиано, которые он брал у легендарного Фридриха Вэка, и — о, молодость! — тотчас же влюбился в юную Клару, дочь учителя.

Отчаянная борьба за Клару

Клара сама была музыкальным вундеркиндом. В возрасте 9 лет она побывала в Германии в качестве пианиста-виртуоза; теперь, в 16, у нее уже была хорошая карьера. Нетрудно догадаться, что ее отец не был в восторге от того, что 25-летний Шуман проявляет к ней интерес. “Охотник за невестами”, — наверняка ворчал он.

Очевидно, папа Вэк выпустил из виду одну из основных заповедей воспитания детей: если вы что-то запрещаете своему чаду, оно *определенно* это сделает. Конечно, Клара вышла замуж за Шумана. Понадобились пять лет и судебный процесс, чтобы узел, наконец, был развязан.



Следующие годы были счастливейшими в личной жизни Шумана. В профессиональном плане, однако, он многое потерял. Пытаясь укрепить безымянный палец левой руки, — который был менее подвижным в сравнении с остальными, — Роберт сделал, по собственному мнению, открытие. На ночь он обматывал палец струной, другой конец которой привязывал к потолку, предполагая, что эта хитрость постепенно усилит сухожилие руки и придаст пальцу дополнительную гибкость. На практике же случилось, что палец стал полностью парализован.

Карьера пианиста оборвалась, и Шуман полностью отдался композиции. Он написал много пьес, четыре прекрасные симфонии и потрясающий концерт для фортепиано.

Настоящий романтик

В соответствии с лучшими традициями Романтизма выражение чувств в музыке превалировало у Шумана над формой, рассудком и логикой. И у него не было недостатка в эмоциях; его личность бурно металась между двумя полюсами — напряженным творчеством во благо других и вялой погруженностью в себя. Он чувствовал, что в нем как будто живут два разных человека — он даже дал им имена: Флористан (Florestan) — для деятельного и Эйсебию (Eusebius) — для апатичного. (Откровенно говоря, нам даже более интересна его *третья* индивидуальность — та, которая придумала имена двум первым.)

Теперь нам известен медицинский термин, выражающий суть болезни Шумана: у него был маниакально-депрессивный психоз. (Бетховен тоже страдал им.) Позже депрессия, к сожалению, начала сопровождаться галлюцинациями. В 44 года, находясь к состоянию кризиса, Шуман предпринял попытку самоубийства, бросившись в Рейн. Однако, не читав биографии Берлиоза, он не знал, насколько неэффективный путь избрал; как и Берлиоза, его вытащили из воды, испачканного, но живого. Увы, последние два года своей жизни он провел в психиатрической больнице.

Слушая Шумана



Лучшие работы Шумана — это его *циклы* пьес для фортепиано. Послушайте такие.

- ✓ *Karnaval*
- ✓ *Fantasiestucke* (*Фантазии*)
- ✓ *Kрейслериана*
- ✓ *Kinderszenen* (*Сцены из детства*)

И обратите внимание на следующие произведения для оркестра.

- ✓ Симфония № 2 до мажор, соч. 61
- ✓ Симфония № 3 ми-бемоль мажор (*Рейнская*), соч. 97
- ✓ Фортепианный концерт ля минор, соч. 54

Иоганн Брамс

Подобно Моцарту и Бетховену, рожденный в Германии Иоганн Брамс (1833–1897) — изображен на рис. 2.14 — был музыкально одаренным ребенком. К его и нашему счастью, отец Иоганна, игравший на духовых инструментах, распознал и выпестовал талант сына в годы его становления.

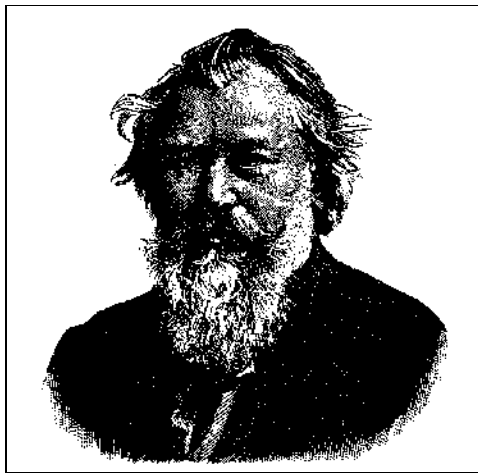


Рис. 2.14. Иоганн Брамс — один из величайших классических композиторов

В отличие от своих музыкальных предшественников, которые получали работу в кафедральных соборах и костелах, Брамс начал деятельность пианиста в гамбургских тавернах и публичных домах. (За подробностями о публичных домах и остальной соответствующей тематике мы украдкой отсылаем вас к книге *Секс для чайников*, написанной доктором Рут Вестхаймер.) Но работа есть работа, и Брамс стал знакомиться с огромным пластом музыки, особенно танцевальной, которую он исполнял каждую ночь на протяжении своих юношеских лет.

Разрушитель семейных уз

Брамсу было 20 лет, когда он пришел на встречу со знаменитым Робертом Шуманом. После знакомства с музыкой Брамса Шуман написал в музыкальном журнале: “Снимите шляпы, джентльмены, — перед вами гений!”

Но Роберт не единственный из Шуманов, кто интересовал молодого Брамса; среди них была и юная жена Роберта, Клара. История не сохранила точных сведений, *насколько* тесными были отношения Клары и Иоганна, — за исключением того, что после смерти Роберта Шумана они стали проводить все больше и больше времени вместе.

Пришел момент, когда Брамс стал одним из лидеров современных ему композиторов; его слава распространилась по родной Германии и за ее пределами.

В высшей лиге

Знаменитый немецкий пианист и дирижер Ганс фон Бюлов высказал однажды чеканную фразу: “Три великих Б: Бах, Бетховен и Брамс”. Этот знак уважения должен был невероятно льстить самолюбию Брамса, но он также накладывал и бремя большой ответственности за продолжение великих австро-германских традиций в музыке. Брамс даже переселился в Вену, где жили все крупнейшие мастера.

Брамс с честью выполнил свою миссию, привнеся в формы и структуры музыки Барокко и Классицизма теплоту, богатство и выразительность Романтизма. Но он был одним из наи-

более самокритичных композиторов в истории. Он выбросил десятки, если не сотни, своих композиций, прежде чем кто бы то ни было получил возможность их услышать. Действительно, он опубликовал свою первую симфонию, когда ему исполнилось 43 года. Посмотрите на контраст: *Моцарт* за такой же период успел опубликовать 41 симфонию, умереть и восемь лет покоиться в прахе.

Как странно нам слышать сегодня, что музыка Брамса, такая сочная в гармониях и обаятельная по стилю, публикой того времени часто рассматривалась как академичная, тяжелая, резкая и даже диссонансирующая. Даже сравнительно недавно, в 30-х годах XX века, всегдашними известными американских концертных залов писали на стенах: “Аварийный выход на случай Брамса”.

Причина подобного недовольства, мы полагаем, заключалась в том, что мелодии Брамса не всем могли угодить. Как и Бетховен, он часто обдумывал маленькие музыкальные идеи, которые называл *мотивами*, иногда состоящие буквально из двух-трех нот, и работал над ними изобретательно, исследуя все возможные их перестановки. Результат был ошеломляющим, но не всегда таким, который можно назвать общедоступным. Брамс, однако, определенно *хотел*, чтобы вдохновение подарило ему мелодии, обреченные на успех. “Я отдал бы все, что сделал, — однажды сказал он, — за возможность написать вальс *Голубой Дунай!*”

Подзубрим Брамса

Большинство работ Брамса совершенны, и вы можете, благоговей, начать знакомство с любой из них. Вот некоторые из предпочитаемых нами.



Произведения для оркестра.

- ✓ Все четыре его симфонии, но первой послушайте симфонию № 2!
- ✓ *Вариации на тему Йозефа Гайдна*
- ✓ Концерт для фортепиано № 2 си-бемоль мажор, соч. 83
- ✓ Концерт для скрипки ре мажор, соч. 77
- ✓ *Ein Deutsches Requiem* (известный как *Немецкий реквием*) для солистов, хора и оркестра

Малые формы.

- ✓ Соната для скрипки и фортепиано № 1 соль мажор, соч. 78
- ✓ Интермеццо для фортепиано, соч. 118

Суперзвезды: Паганини и Лист



Рок-звезды произошли не от Элвиса. Две величайшие рок-звезды из всех, которых знал мир, жили в XIX веке (рис. 2.15), сводя с ума толпы и заставляя юных дев визжать и падать в обморок.

Никколо Паганини (1782–1840) был самым талантливым из всех скрипачей, которые когда-либо жили. Он обладал совершенной техникой, порхающими пальцами, смычком, который высекал искры, и пылкой эмоциональной манерой исполнения, повергающей публику в экстаз.



Паганини полностью изменил саму природу скрипичного исполнения. Да, он мог одним залпом сыграть такие пьесы, которые, как считалось, невозможно было исполнить; но он также являл выдающийся в мире классической музыки пример антрепризы самому себе, представляя публике свое искусство как феномен. Перед концертом, например, он мог подготовить свою скрипку, почти до конца подпилив на ней три струны из четырех. Во время выступления эти три струны лопались, заставляя его завершить исполнение на единственной оставшейся.

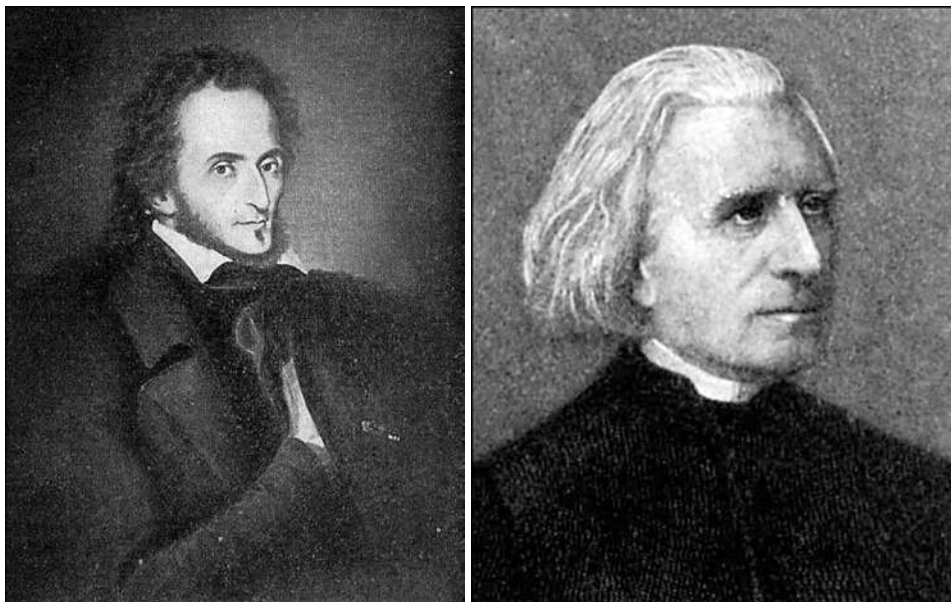


Рис. 2.15. Никколо Паганини (слева) и Ференц Лист (справа), первые суперзвезды классической музыки

Женщины (и некоторые мужчины тоже) просто теряли сознание на концертах Паганини. Не раз он просил ослабить свет во время исполнения им пьес, звучащих особенно зловеще. Когда свечи вновь зажигали, зал выглядел как после битвы, там и сям валялись тела.

Как сказал бы Саддам Хусейн, известность — это не всегда вопли поклонников и почет. Тогдашние сплетники с наслаждением распространяли слухи о том, что Паганини отрубил голову собственной жене; что он научился играть на скрипке во время отбывания восьмилетнего тюремного заключения за убийство ножом одного из своих соперников и даже продал свою душу дьяволу. (Продолговатое, худое, бледное, молчаливое, мрачное лицо Паганини, его длинные костлявые пальцы и черный плащ отнюдь не способствовали подавлению этих кривотолков.)



Для демонстрации своей удивительной виртуозности он написал шесть скрипичных концертов. С музыкальной точки зрения они весьма хороши, но главной их задачей было показать целую череду ослепительных технических эффектов. Мы рекомендуем вам концерты № 1 и № 2, которые чаще других исполняются сегодня.

Лист не отстает от Паганини

Если Паганини был артистичным мастером скрипки, то Ференц Лист, выходец венской школы, стал его двойником-пианистом, объездив всю Европу и собирая полные концертные залы. Подобно Паганини, Лист (1811–1886) превращал собственные выступления в своего рода рок-зрелища: каждый раз перед началом исполнения он эффектно снимал пару белых перчаток, разрывая их по швам, требовал обязательного наличия на сцене запасного рояля на тот случай, если он порвет струны во время своих неистовых ударов по клавиатуре, и демонстрировал игру по памяти, отбрасывая ноты в сторону.

Паганини заставлял дам падать в обморок, но Лист пошел дальше — он мог *сам* потерять сознание после исполнения особенно эмоционально закрученной пьесы. Естественно, поклонники неистовствовали. Так много людей писали ему, умоляя подарить локон волос, что ему

пришлось купить собаку — он по мере необходимости отрезал у нее клочки шерсти. Публика впала в *Листоманию*, полностью потеряв контроль над собой (и это не наша выдумка!).

Для демонстрации своих талантов Лист сочинил множество пьес для фортепиано соло — они были одними из самых трудных для исполнения среди когда-либо написанных. Наиболее виртуозны *Венгерская рапсодия* и *Соната для фортепиано си-бемоль минор*.



В возрасте 37 лет Лист потряс мир известием о прекращении своей карьеры концертующего пианиста. Он получил постоянную должность музыкального директора при дворе Веймара, Германия. Там он дирижировал оперными спектаклями и симфоническими концертами, сочинил ряд музыкальных поэм, две симфонии и два фортепианных концерта. Мы рекомендуем вам послушать *Концерт для фортепиано № 1* — его прекраснейший оркестровый шедевр.

Семнадцать лет спустя Лист вновь ошеломил мир, когда отправился в Рим и стал священником, подавая пример будущим звездам, вроде Кэт Стивенс и Маленького Ричарда, как чередовать меры воздействия на поклонников и привлекать последних к истинной вере.

Рихард Вагнер

Лист любил называть свою смелую манеру исполнения, заполненную необычными гармониями и структурами, “Музыкой Будущего”. (Возможно, это и верно, но он никогда не слышал гэнгста-рэп.) А основным проводником “Музыки Будущего” был Рихард Вагнер (1813–1883), портрет которого приведен на рис. 2.16. Вагнер стал для Листа другом и братом по оружию — или, точнее, зятем по оружию: Вагнер женился на дочери Листа, Козиме, после того как сманил ее от первого мужа.



Рис. 2.16. Рихард Вагнер, вершина немецкой романтической музыки

Мистер Опера

Вагнер был мастером оперы. Он пытался создать новую форму искусства, музыкальную драму, которая соединила бы в себе знаменитые немецкие народные сказки с достойной постановкой и хорошей музыкой.

Мы, однако, включили рассказ о Вагнере в этот опус по трем причинам.

- ✓ Вагнер стал *основателем движения* “Музыка Будущего”, членами которого были композиторы различных направлений. Композиторы обычно причисляют себя к двум философским лагерям: они или обращены в будущее (такие как Вагнер, Лист и Берлиоз), или черпают вдохновение из прошлого (например, Брамс, который, как вы, возможно, помните, в своем творчестве был консервативен).
- ✓ Брамс и Вагнер, были ключевыми фигурами в ожесточенной, сеющей распри полемике, особенно разжигаемой их поклонниками. Брамсу лично Вагнер нравился, но на публике он демонстрировал другое. Когда однажды Брамсу сообщили, что один из оркестрантов Вагнера умер, он язвительно бросил: “Вот и первый труп”.
- ✓ Вагнер впервые применил в своих операх практику назначения каждому из главных персонажей соответствующей музыкальной темы. С персонажем была неразрывно связана определенная небольшая мелодия, называемая *лейт-мотивом*. С использованием этого приема, заимствованного из *idee fixe* Берлиоза, в свою очередь, были написаны некоторые произведения будущих композиторов, таких как Рихард Штраус (мы представим его следующим).
- ✓ К операм Вагнера были написаны замечательные увертюры, которые выглядят как самостоятельные произведения и часто исполняются в концертах.

Слушая Вагнера



Здесь, по нашему скромному мнению, перечислены лучшие из вагнеровских увертюр.

- ✓ Увертюра к опере *Тангейзер*
- ✓ Увертюра к опере *Риенци*
- ✓ Увертюра к опере *Нюрнбергские мейстерзингеры*
- ✓ Увертюра и сцена Любви-Смерти из оперы *Тристан и Изольда*

Послушав затем увертюру к опере *Валькирия*, скажите, слышали ли вы ее раньше (если вы затрудняетесь ответить, вспомните сцену вертолетной атаки в киноленте “Апокалипсис сегодня”).

Штраус и Малер

Если представить Рихарда Вагнера камнем, брошенным в реку, то круги от него коснулись почти каждого композитора, кто пришел позже, а особенно двух его горячих последователей — Рихарда Штрауса (1864–1949) и Густава Малера (1860–1911), изображенных на рис. 2.17.

Поэмы Рихарда Штрауса

Родившись в Германии, Рихард Штраус в раннем возрасте получил серьезные музыкальные уроки от своего отца, который играл на валторне. Неудивительно, что в его сочинениях так много места уделено упомянутому инструменту. Его два концерта для валторны стали основой репертуара музыкантов этой специальности, а несколько необыкновенно трудных и героических соло валторны в его *оркестровых* сочинениях сделали Рихарда Штрауса любимым композитором валторнистов всего мира.

Штраус твердо считал, что в преклонном возрасте, в каком находился Вагнер, разработка новых музыкальных форм невозможна. “Отныне, — писал он, — больше не будет бесцельной болтовни... и больше не будет симфоний”.



Рис. 2.17. Рихард Штраус (слева) и Густав Малер (справа), самые горячие последователи Рихарда Вагнера

По Штраусу, будущее связано с *программной* музыкой, которая *повествует о чем-то*. Подобные произведения он называл *симфоническими поэмами* и был величайшим проводником концепции этих произведений. (О симфонических поэмах вы сможете прочитать в главе 3.) Среди лучших подобных его работ — *Дон Жуан*, *Дон Кихот*, *Жизнь героя*, *Так говорил Заратустра* и *Смерть и просветление*.

Мы с вами никогда не встречались, но мы знаем, что вы слышали музыку Рихарда Штрауса. Ее очень много в кинолентах — в частности, в начале картины *2001 год: Космическая одиссея*. Вспомнили, когда троглодит смотрит на гигантский черный прямоугольник, движущийся из космоса? Вы слышите три долгие звука трубы, за которыми следуют гром всего оркестра и дробь литавров. Это — *Так говорил Заратустра* Штрауса.



В соответствии с философией Штрауса, все его звуковые поэмы о чем-то повествуют. В *Дон Жуане* вы слышите рассказ о том, как величайший любовник мира покоряет одну женщину за другой. В *Смерти и просветлении* вам чудятся запинаящиеся звуки биения слабого сердца старика на смертном одре. В *Дон Кихоте* вы можете услышать, как обезумевший Кихот атакует “армию” блеющих овец, неистово сражается с ветряными мельницами или медленно сползает со своей лошади. Рихард Штраус однажды похвастался одному из друзей за обедом: “Я могу *все* переложить на язык звуков. В своей музыке я могу описать звуками то, как вы возьмете в руки ложку и вилку с одной стороны тарелки и переместите их на другую”. (Мы готовы побиться об заклад, что *такая* звуковая поэма никогда не завоевала бы платиновый диск.)

Музыка Рихарда Штрауса взяла на вооружение некоторые вагнеровские приемы. Например, композитор ассоциирует определенную мелодию (*лейтмотив*) с определенным персонажем оперы. Он часто применяет *ложные каденции*, т.е. такое построение гармонии, что кажется, будто аккорд сейчас разрешится — но не тут-то было.

Штраус был также выдающимся дирижером; это объясняет, почему он, в отличие от большинства композиторов, получил признание и известность еще при жизни. Хотя он и был музыкальным гением, только по его дирижированию вы никогда не узнали бы об этом: он дирижировал сидя, хладнокровно, без эмоций; его палочка двигалась в воздухе невыразительно. Однажды он сказал, что левая рука дирижера может никогда и не покидать карман его жилета. (Поколения будущих дирижеров, не имея понятия, что такое *жилет*, тщетно пытаются найти место, куда еще можно было бы сунуть свою левую руку.)

Хронологически вторая половина жизни Штрауса принадлежит XX веку, но по музыкальному стилю — эре Романтизма. Хотя он продолжал эксперименты с новыми музыкальными идеями, он так и не отказался от *тональности* в своей музыке (основывая ее в большинстве случаев на традиционных гармониях); его сочинения к концу жизни приобрели более традиционный характер звучания. Еще молодым человеком он написал поэму *Смерть и просветление*; 60-ю годами позже, перед самой кончиной, мастер программной музыки сказал: “Смерть совсем такая, какой я написал ее”.

Штраус в записях



Из всех восьми симфонических поэм Рихарда Штрауса первыми послушайте эти.

- ✓ *Веселые забавы Тили Уленшпигеля*
- ✓ *Дон Жуан*
- ✓ *Смерть и просветление*

А чтобы отведать простой, более консервативной музыки Штрауса, послушайте такие пьесы.

- ✓ Сюита для духовых инструментов си-бемоль мажор, соч. 4
- ✓ Сюита *Мещанин во дворянстве* (музыка к спектаклю по комедии Мольера)
- ✓ Концерт для валторны № 2 ми-бемоль мажор

Наконец, мы хотели бы порекомендовать одно из наших самых любимых произведений, *Четыре прощальных песни* для сопрано и оркестра, принадлежащее к разряду Самой Восхитительной Музыки.

Густав Малер, мученик

Контрастируя со спокойным, эмоционально уравновешенным Штраусом, вторым наиболее верным последователем Вагнера был гений, терпевший муки различных болезней: Густав Малер (1860–1911).

Родившись в Богемии (нынешняя часть Чешской республики), Малер, сын еврея-винодела, начал свою жизнь со страданий. “Кем же ты хочешь стать, когда вырастешь, малыш?” — ласково по-чешски спросил у него прохожий. “Мучеником”, — отвечал Густав.



Его мечта сбылась — вся его жизнь отмечена трагедиями. Дочь Малера умерла от скарлатины (вину за это суеверный отец принял на себя; он даже написал цикл песен, названный им *Песни об умерших детях*). У самого Малера было очень слабое сердце, из-за чего его мучили мысли о смерти. С самого начала жизни Малер чувствовал себя отчужденным: “Я трижды бездомен: как богемец в Австрии, как австриец среди немцев и как еврей на всем белом свете”.

Детство его было полно волнений. Отец, жестокий человек, постоянно оскорблял членов семьи, особенно жену, мать Густава. После одного из мучительных эпизодов жестокого с ним

обращения юный Малер бежал из дома, не имея возможности далее терпеть такое. Попав на улицу, он услышал шарманку, играющую популярную среди венцев народную застольную песню. Позже, на сеансе психотерапии у Зигмунда Фрейда, Малер вспомнил этот эпизод, заставивший его ассоциировать счастливую непритязательную музыку с большой личной трагедией.



На самом деле большая часть музыки Малера заполнена подобными контрастами: громкость звучания быстро меняется, музыка переходит от высоких тонов к низким; инструменты вопиют на пределе своих возможностей; за неземной красотой следует яростная мука, за безутешной скорбью — триумф. (Некоторые из его симфоний завершаются такими пламенными фанфарами, от которых у слушателя пробегает мороз по коже. Таковы Симфония № 2 (*Воскрешение Христа*) и Симфония № 8 (*Симфония Тысячи*), премьера которой исполнялась 1379 музыкантами — оркестром, солистами и огромным хором. В буклете с программой концерта, вероятно, не хватило места, чтобы привести полное название — *Симфония Одной Тысячи Трехсот Семидесяти Девяти*.)

К тому времени Малер стал чрезвычайно занятым и приглашаемым оперным дирижером; он одновременно руководил венским оперным театром и нью-йоркской Metropolitan Opera. Он не просто дирижировал музыкой, он вливался в нее, дышал ею, он становился самой музыкой.

Служение музыке в соответствии с высочайшими критериями привело его к истощению и упадку сил, но он был награжден всеобщим восхищением и достиг успеха как дирижер. Однако поначалу его композиции воспринимались неадекватно, международное признание пришло позже, благодаря стараниям некоторых дирижеров, в частности Леонарда Бернстайна — одного из выдающихся исполнителей произведений Малера.

Музыка Малера следует вагнеровским приемам, когда по мере приближения произведения к финалу ключевая тональность выдерживается все сильнее и сильнее. Почти каждая музыкальная пьеса до Вагнера очень четко следовала определенной тональности; в произведениях Малера существуют такие продолжительные отклонения от основной тональности, что иногда кажется, будто ее нет вовсе.

Испытание Малером



Малер написал девять симфоний и ряд циклов печальных немецких песен. Наши рекомендации дадут вам хорошее введение в мир музыки Малера. Начните с первых произведений, указанных в списке, они наиболее легки для восприятия.

- ✓ Симфония № 4 соль мажор
- ✓ Симфония № 1 ре мажор (*Титан*)
- ✓ Симфония № 2 до минор (*Воскрешение Христа*)
- ✓ Симфония № 5 до-диез минор
- ✓ *Ruckert Lieder* (песни на стихи поэта Рюккерта)
- ✓ Симфония № 8 ми-бемоль мажор (*Симфония Тысячи*)

Национальные течения в классической музыке

До середины XIX века наибольший вклад в развитие классической музыки был сделан в Германии и Австрии. Мы уже рассказывали о том, что композиторы со всей Европы приезжали в Вену, Лейпциг и Веймар поучиться у величайших мастеров. Не имело значения, откуда

да композитор родом — он оставался никем до тех пор, пока не начинал писать музыку в германо-австрийском стиле.

Но вторая половина XIX века стала одним из самых интересных периодов в истории музыки. Это случилось, когда национальные композиторы сбросили оковы многолетних условностей и привнесли в музыку ароматы их родины.



В каждой стране всегда была собственная народная музыка, которая доселе рассматривалась отдельно от произведений “серьезных” классических композиторов. Но теперь та же самая народная музыка внезапно стала *основой* классических композиций. (Подумайте, насколько необычным было то, что высокомерная элита изволила обратиться к музыке крестьян и других необразованных слоев общества? Хорошо, у нас есть более свежие примеры, 10–15-летней давности, когда любительские работы превращались в эталон для продюсеров музыки и видео (это заметно в лентах Вуди Аллена)).

Так или иначе, музыка становилась символом национальной гордости, преодолевая границы и выплескиваясь во внешний мир.

Бедржих Сметана

Одним из первых национальных композиторов был Бедржих Сметана (“Бедржих” — а кто говорил, что классическая музыка должна быть доступной?). В то время, когда композиторы, подобно Брамсу, все еще использовали возможности старых немецких форм, композитор-дирижер-пианист Сметана (1824–1884) создавал совершенно другую музыку, главное место в которой занимала его родная Богемия. Портрет Сметаны приведен на рис. 2.18.



Рис. 2.18. Бедржих Сметана — один из первых национальных композиторов

Во времена Сметаны Богемия (почти вся территория, которую мы называем сейчас Чешской республикой) находилась в составе Австро-Венгерской империи. Сметана, вынужденный жить и учиться в стране, находящейся под иноземным игом, примкнул к группе бунтовщиков-единомышленников, которые предприняли попытку выступить за независимость Богемии. После провала их заговора он на время отправился в Швецию, а затем, как истинный чех, вновь возвратился в Прагу.

Река его жизни

Одно из наиболее очаровательных произведений Сметаны — цикл из шести симфонических поэм (оркестровые работы свободной формы, предназначенные для *изображения* чего-либо), названный *Моя Родина*. Наиболее знаменита вторая из поэм цикла, *Влтава*, названная по имени могучей реки, протекающей через всю страну.



Река великолепно звучит в музыке Сметаны; поэма начинается с соло двух флейт, представляющих два горных родника, из которых река берет свое начало. По мере того как Влтава ширится, вбирая в себя новые ручьи, растет и звуковая мощь оркестра; один инструмент вступает за другим, пока, наконец, не польется могучий поток звуков. Река течет через леса, где слышны звуки охотничьих рожков, через поля, где веселится и поет праздник урожая; в ней по ночам плещутся русалки и нимфы; она преодолевает крутые пороги, пересекает большую и шумную Прагу; и, наконец, удаляясь от нас и становясь все менее чистой, звучит тише и тише.

Сметана остается чрезвычайно популярным у себя на родине. Недавно, отправляясь в командировку в Чехию для подготовки этой книги (по крайней мере, так мы сказали в бухгалтерии), мы сели на рейс Czech Air. Еще в Нью-Йорке, как только мы разместились в креслах самолета, из громкоговорителей полились звуки *Влтавы*. Прилетев в Чехию, мы посетили родной дом композитора в крошечном городке Литомишль. Там пожилая женщина (не намного моложе самого Сметаны) провела экскурсию, сразу же включив для нас стерео-проигрыватель, — ох, и надо же такому случиться, чтобы нам вновь попалась кассета с *Влтавой*, которую любезный гид ставила снова и снова, вплоть до нашего ухода. Наконец, во время обратного полета нас еще раз вынудили отведать этой музыки. Мы больше не хотим слушать *Влтаву*.

Со Сметаной держите ухо востро



Конечно, *вам* необходимо послушать *Влтаву*, а также пять остальных симфонических поэм, составляющих цикл *Моя Родина*. Потом вы могли бы познакомиться с увертюрой к одной из самых знаменитых опер композитора, *Проданная невеста*, действие которой — достаточно натурально — происходит в чешской деревне.

Антонин Дворжак

Антонин Дворжак, его портрет представлен на рис. 2.19 (или “Тони,” как его могли бы прозвать в Бруклине), также родом из Богемии. Его детство было заполнено народной музыкой, деревенскими танцами и веселыми мелодиями крестьянских песен. Его отец был последним в долгой династии мясников Дворжаков, но во время свадеб его приглашали играть на цитре. Молодой Антонин (1841–1904) получил свое раннее музыкальное образование, подыгрывая отцу на скрипке.

В возрасте 16 лет Дворжак отправился в Прагу, где впервые услышал некоторые вещи Бедржиха Сметаны. Антонин загорелся желанием написать свою музыку, основанную на народном музыкальном языке Богемии. Воплощая в жизнь эту простую, но выгодную идею, Дворжак со временем стал профессором композиции Пражской консерватории.

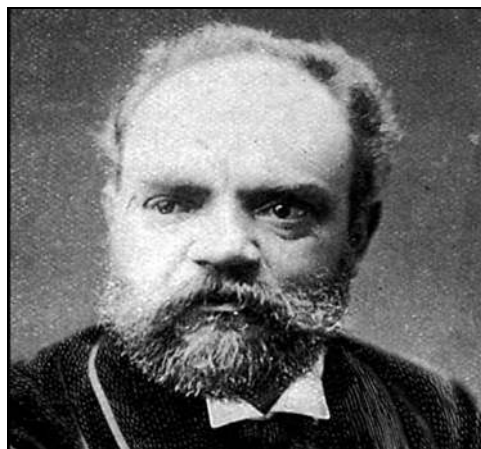


Рис. 2.19. Антонин Дворжак

Легкий успех

С точки зрения стандартов классической музыки Дворжак был несколько чужаком: в творчестве он не испытывал особенных волнений, мук или душевных расстройств, как его более знаменитые собратья (Бетховен, Берлиоз или Шуман). У него был жизнерадостный характер, несмотря на то, что внешне он походил на беременного бульдога. Неунывающий нрав слышится во всей его музыке.

Дворжак был простым человеком, с кроткими манерами, непритязательными вкусами и шестью детьми. Он любил разводить голубей, наблюдать за паровозами и выпивать до умопомрачения. Дворжак был необычен и в другом смысле, получив вознаграждение небес за свой симпатичный характер: он добился успеха еще при жизни. Его музыка сразу становилась популярной — он обладал великим даром мелодиста, его вещи, в которых звучали народные мотивы Богемии, были изначально доступны широкой аудитории.



Одним из его наиболее знаменитых поклонников был Брамс (помните, тот парень, мечтавший сочинять более легкие для восприятия вещи?), который стал пропагандистом музыки Дворжака. Он также познакомил молодого композитора с издателем, принявшим сочинения Дворжака к опубликованию. В их отношениях была не просто дружба: в некоторых симфониях Дворжака, особенно в 7-й, можно услышать следы музыкального влияния Брамса. Более того, иногда заметны просто прыжки от стиля к стилю: немецкий, богемский, немецкий, богемский.

Приглашение в Америку

В возрасте 51 года, в 1892 году, Дворжак был приглашен в Америку, чтобы возглавить вновь образованную Национальную консерваторию в Нью-Йорке. Он протестовал, ссылаясь на чувство национальной гордости, владение недвижимостью в Богемии, на свою семью и своих поклонников. Затем он узнал о размере жалованья, в 25 раз превышающем его жалование в Пражской консерватории, и отплыл следующим же пароходом.

Дворжак провел в Соединенных Штатах три года. Он страшно соскучился по родине и проводил немалую часть своего времени в богемской колонии в штате Айова. Во время пребывания в США, знакомясь с афро-американской музыкой и творчеством американских индейцев, Дворжак написал одно из самых известных своих произведений — *Симфонию № 9 (Из Нового Света)*. В медленном, меланхолическом соло английского рожка из второй части симфонии явственно слышны заимствования из негритянских спиричуэлс, а скерцо из третьей части напоминает известный индейский праздничный танец.

Когда американец слышит симфонию *Из Нового Света*, он может поклясться, что это американская музыка. Но послушайте ее в Чехии, и вас станут уверять, что она звучит *по-богемски*. Вот высший пилотаж композитора — позволить двум различным группам людей выражать одно и то же мнение. Скверно, что Дворжак никогда не забегал в Конгресс.

Слушая Дворжака

Вот пьесы, которые неплохо послушать вначале. Знакомство со всеми произведениями доставит вам массу удовольствия.

Во-первых, произведения для оркестра.

- ✓ Концерт для виолончели си-бемоль минор, соч. 104
- ✓ Симфонии № 7, № 8 и № 9
- ✓ Романс для скрипки и оркестра фа минор, соч. 11

А теперь эти любовные серенады.

- ✓ Серенада для струнного оркестра ми мажор, соч. 22
- ✓ Серенада для духовых инструментов ре минор, соч. 44

И обратите внимание на этот блестящий образец камерной музыки: *Струнный квартет № 6* фа мажор (*Американский*).

Эдвард Григ

Кем были для Богемии Дворжак и Сметана, тем же Эдвард Григ был для Норвегии. Портрет композитора вы видите на рис. 2.20.

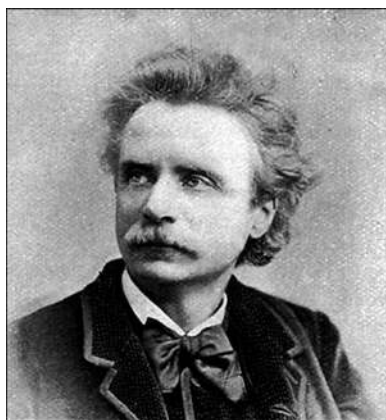


Рис. 2.20. Норвежец Эдвард Григ (слева) — один из наиболее известных национальных композиторов; Ян Сибелиус (справа) — кумир всех финнов

Как и все уважающие себя люди, мечтающие стать великими композиторами, Григ (1843–1907), исполненный ответственности, двинулся в Лейпциг (Германия), чтобы поучиться технике у великих мастеров. К сожалению, он так изнурил себя трудом, что заразил болезнь легких, которая неотступно следовала за ним весь остаток его жизни.

Возвратившись в Норвегию, Григ ввязался в борьбу его отчизны за независимость. С 1814 года Норвегия находилась под управлением Швеции, и норвежцы жаждали свободы. Небезразличные к политике художники, такие как писатель Генрик Ибсен, призывали Грига примкнуть к ним, и он сделал это с воодушевлением. Григ начал писать музыку, основанную на ритмах и мелодиях норвежского фольклора.

Норвежская публика очень любила его работы. В возрасте всего 29 лет Григ, в качестве признания его заслуг, был удостоен пожизненной правительственной пенсии. За два года до кончины Грига его рьяный национализм был вознагражден — Норвегия избавилась от шведского правления. В день его похорон в Бергене, Норвегия, более 40 тысяч людей заполнили улицы. (Большинство из них были здесь в связи с похоронами композитора.)

Многие композиции Грига отмечены радостью и счастьем, его восхитительные мелодии просты и прозрачны. Когда слышишь их, можешь подумать: “Как никому раньше не пришли в голову эти мысли?”

Дискография Грига



Здесь представлены наиболее популярные работы Эдварда Грига, с которых хорошо начать знакомство.

- ✓ Концерт для фортепиано ля минор, соч. 16
- ✓ *Пер Гюнт*, Сюиты № 1 и № 2 (музыка к спектаклю по пьесе Генрика Ибсена; в ней много знакомых мелодий)
- ✓ *Из времен Хольберга*, сюита для струнного оркестра, соч. 40

Ян Сибелиус

Ян Сибелиус, также изображенный на рис. 2.20, стал знаменитым композитором, частично благодаря тому, что оказался в нужное время в нужном месте. Если Швеция в течение многих лет управляла Норвегией, то Финляндия в конце XIX века входила в состав России.

Сага Сибелиуса

Как и многие композиторы-предшественники, Ян, в угоду чаяниям своей мамочки, начал “респектабельную” карьеру, принявшись изучать право. Но великого композитора трудно было сбить с толку; проучившись год, он бросил юридический факультет и поступил в консерваторию Хельсинки. Со временем он получил право бесплатного обучения музыке — какая неожиданность! — в Берлине и Вене.

По возвращении из Австрии Ян узнал, что его любимая Финляндия попала под владычество России. Он примкнул к группе повстанцев, называвшей себя “Молодые финны”, и, подобно Эдварду Григу, выбросил из своих композиций все немецкое. Действительно, в музыке Сибелиуса вы сразу почувствуете холод, долготу ночей и краткость дней, увидите унылые, заснеженные, пронизанные ветрами ландшафты, познакомитесь с горячими финскими парнями и с отличной финской водкой.

Эти чувства особенно ярко выражены в его симфонической поэме *Финляндия*. Начинаясь со строгого вступления, развивая волнующую лирическую тему и приходя к триумфальному финалу, пьеса олицетворяет финскую душу и воспекает гимн во славу независимой Финляндии. Можно себе представить, как бесило это произведение представителей правящих кругов России; действительно, они запретили его. Даже в соседних странах существовали небольшие опасения относительно того, как это финны могли себе такое позволить; когда поэма исполнялась, например, в Германии или во Франции, ее называли просто *Отчизна*.

После того как в 1918 году Финляндия избавилась от ига России, Сибелиус стал национальным героем; он искренно служил Финляндии. По сегодняшний день финны так же глубоко почитают Сибелиуса, как американцы Авраама Линкольна. По всей стране в честь Яна Сибелиуса открыты статуи, монументы, музеи, его именем названы школы.

Р. С. Будучи на вершине своей композиторской славы, Сибелиус иногда проявлял нервозность. Говорят, он всегда обращал внимание, когда по радио транслировали его произведения. “Он спокойно сидел, читая книгу или газету, — писала его жена, — и тут вдруг начинал беспокоиться, вскакивал, подбегал к радио, включал его, и тишину дома разрывала одна из его симфоний!”

Сегодня он мог бы просто включать CD-проигрыватель.

Слушая Сибелиуса



Все произведения Сибелиуса глубоки и волнующи. Для удачного старта вы могли бы послушать такие.

- ✓ *Финляндия*, соч. 26
- ✓ *Симфония № 1 ми минор*, соч. 39
- ✓ *Симфония № 2 ре мажор*, соч. 43
- ✓ *Туонельский лебедь* (из сюиты *Лемминкяйнен*), соч. 22, № 3

Карл Нильсен

Григ и Сибелиус еще при жизни стали суперзвездами на своей родине и далеко за ее пределами. Датский национальный композитор Карл Нильсен (1865–1931) такого признания не получил. По сегодняшний день многие из любителей классической музыки все еще не знают произведений Нильсена — и это стыдно, поскольку его композиции блестящи, подчеркнуто самобытны, волнующи и вместе с тем, написаны весьма экономно. Кроме того, вам не нужны всякие смешные буквы, чтобы написать его имя. (Портрет Нильсена приведен на рис. 2.21.)



Рис. 2.21. Карл Нильсен, музыка которого нанесла свой удар

Островная жизнь

Нильсен (так же, как и Ганс Христиан Андерсен) родился на острове Фин у берегов Дании. Этот остров, с его резкими изменениями погоды, и сама простая и суровая здешняя жизнь оказали громадное влияние на музыку Карла. В 17 лет он уже сочинял, а в 18 отправился в консерваторию Копенгагена.

Однако столкнувшись со старомодными музыкальными представлениями местных учителей, Карл поехал (трудно ли догадаться?) в Германию, чтобы посмотреть, что происходит в музыкальных столицах. Подобно другим национальным композиторам, упомянутым в этой главе, Карл изучал немецкую и австрийскую музыку, глубоко усваивал ее уроки, но, возвратившись домой, полностью от них отказался. “Кто сильнее ударит, запомнится надолго, — писал он тогда, — Бетховен, Микеланджело, Бах, Берлиоз, Рембрандт, Шекспир, Гете, Генрик Ибсен и подобные им в свое время ходили с подбитым глазом”.

Нильсен также нанес удар, особенно шестью своими симфониями. Каждая занимает свою музыкальную нишу, и в каждой есть свои чудесные изюминки — такие, как одно из мест в *Пятой* (впервые исполненной в 1922 году), где Нильсен инструктирует музыканта, играющего на малом барабане, как следует “разрушать музыку”. (По нашему мнению, музыкантов, играющих на малом барабане, не нужно об этом просить *специально*.)

Несмотря на новое звучание его музыки, часто кажущейся фальшивой, диссонансной и заполненной необычными гармониями, Нильсен в конце концов получил признание и заслуженное восхищение всего музыкального мира.

Нильсен в записях



Лучше всего подходить к Нильсену, начав с его наиболее *доступных* (в смысле “не слишком странно звучащих”) пьес. Мы рекомендуем в первую очередь послушать такие его работы.

- ✓ *Маленькая сюита*, соч. 1
- ✓ Увертюра к опере *Маскарад*

Далее можете перейти к более значительным шедеврам.

- ✓ Симфония № 3 (*Экспансивная*), соч. 27
- ✓ Симфония № 4 (*Неугасимая*), соч. 29
- ✓ Концерт для флейты с оркестром
- ✓ Концерт для кларнета с оркестром, соч. 33

Глинка и “Могучая кучка”

Тиранические, жадные правители России питали склонность к захвату в свои когти таких беззащитных стран, как Финляндия, тем самым побуждая молодых хулиганов типа Яна Сибелиуса к бунту. Нельзя сказать, однако, что в России не было своих собственных национальных композиторов. Как вы, вероятно, уже могли убедиться, читая эту главу, что старый тезис “Там, где есть крестьянская народная музыка, есть и национальная классическая музыка”, остается верным почти всегда — а в России в изобилии было и то и другое.



Михаил Глинка (1804–1857) был первым, кто привнес фольклор в русскую классическую музыку. (Портрет композитора — на рис. 2.22.) Вам, возможно, известно одно из самых знаменитых его произведений, увертюра к опере *Руслан и Людмила*. Благодаря контрастным переходам от светлой, искрящейся музыки к звучным всплескам, прекрасным мелодиям, исполняемым альтами и виолончелями, и сравнительной простоте исполнения это произведение по праву занимает почетное место в программах симфонических концертов.

Глинка был мастером больших, завершенных композиций (в отличие от немцев, которые вплетали в свои сочинения множество коротких фрагментов). Среди русских композиторов эры Романтизма он считается признанным героем. В подражание Глинке, группа из пяти композиторов, называвшая себя “Могучей кучкой”, решила избавиться в своем творчестве от влияния Западной Европы и возродить в отечественной музыке русский дух. Пятью пальцами в этом сжатом кулаке были Михаил Балакирев (1837–1910), который и собрал группу вместе, Цезарь Кюи (1835–1918), Александр Бородин (1833–1887), Модест Мусоргский (1839–1881) и Николай Римский-Корсаков (1844–1908).



Все они были приличными музыкантами, но только один из них, Балакирев, изначально сделал музыку своей профессией. Кюи был профессором Военно-инженерной академии, Бородин — химиком, Мусоргский — государственным служащим, а Римский-Корсаков — морским офицером.



Рис. 2.22. Михаил Глинка — отец русской национальной музыки

Лучший из Пяти

Когда мы были детьми, мы думали, что Римский-Корсаков — это тандем композиторов, пишущих песни, как Роджерс — Хаммерстайн или Леннон — Маккартни.

Еще ребенком Римский-Корсаков был отличным пианистом, но ему грезился океан. В возрасте 12 лет он поступил в Военно-морскую академию в Санкт-Петербурге. По окончании учебы он 22 года провел на флоте — 11 из них он плавал на судах и 11 служил в военно-морских оркестрах.

Морской офицер Римский-Корсаков познакомился с вышеупомянутым композитором Михаилом Балакиревым. По мнению Балакирева, современные русские композиторы были слишком зависимы от влияния именитых французских и немецких коллег; они же (как сказал однажды Балакирев Римскому-Корсакову на палубе корабля) должны черпать вдохновение из собственного отечественного наследия. Балакирев страстно стремился привлечь Римского-Корсакова и других молодых талантливых людей к своему делу. Так родилась “Могучая кучка” (интересно, предвидел ли Балакирев наши сегодняшние ухмылочки по поводу такого могучего названия?).

По окончании морской службы Римский-Корсаков получил должность профессора композиции в Санкт-Петербургской консерватории. Вообразите, насколько трудным показалось ему вначале его новое назначение, если принять во внимание послужной список, в котором

22 года морского дела и 0 (ноль) лет профессиональной композиции. Но Римский-Корсаков, будучи очень хорошим педагогом даже по отношению к самому себе, стал самостоятельно изучать гармонию, формы, анализ и контрапункт, чтобы быть хотя бы на шаг впереди своих учеников.

Со временем некоторые из питомцев Римского-Корсакова стали великими композиторами — среди них были Сергей Прокофьев и Игорь Стравинский. Римский-Корсаков учил их обязательным музыкальным предметам, но особенно отличался он в одной из дисциплин — *оркестровке* (преобразование фортепианной пьесы в произведение для полного оркестра). Римский-Корсаков даже написал классическую книгу, посвященную этой теме, служащую композиторам по сей день. Он мог бы назвать ее *Оркестровка для чайников*, если бы не боялся быть сосланным в Сибирь.



Одно из самых известных произведений Римского-Корсакова — симфоническая сюита *Шехерезада*. История старая: гадкий Султан, олицетворяющий самые шовинистические и свинские черты мужской натуры, решает убивать каждую из своих жен после проведенной с нею ночи. Но одна из жен, по имени Шехерезада, спасает свою жизнь, рассказывая муженьку невероятные истории. Каждая из них завершается таким образом, что подогревает интерес Султана к ее продолжению (тем самым откладывая на время экзекуцию рассказчицы), и так проходят 1000 и 1 ночь. По истечении этих 2,74 года Султан отказывается от своего кровавого плана. (Шехерезада же, надо думать, оформляет свои сказки в виде сценария и отправляется в Голливуд.)

Одной из самых значительных заслуг Римского-Корсакова была помощь, оказанная им своему другу Модесту Мусоргскому, известному произведением *Картинки с выставки*. Будучи самым одаренным и дальновидным из всей пятерки, Модест, тем не менее, испытывал трудности с завершением своих пьес, частично из-за нехватки технических навыков, частично из-за буйного пьянства. Римский бескорыстно отредактировал несколько композиций своего друга, включая и знаменитую *Ночь на Лысой горе*.

Пригоршня могучих пьес



Вот некоторые пьесы участников “Могучей кучки”, которые мы рекомендуем послушать.

- ✓ **Римский-Корсаков.** *Шехерезада*, соч. 35
- ✓ **Римский-Корсаков.** *Увертюра Светлый праздник*, соч. 36
- ✓ **Модест Мусоргский.** *Ночь на Лысой горе* (в оркестровке Римского-Корсакова)
- ✓ **Модест Мусоргский.** *Картинки с выставки* (фортепианная редакция либо симфоническая версия в оркестровке Мориса Равеля)
- ✓ **Александр Бородин.** *Половецкие пляски*
- ✓ **Александр Бородин.** Симфония № 2 си-бемоль минор
- ✓ И тот, с кого все началось, — **Михаил Глинка.** Увертюра к опере *Руслан и Людмила*

Петр Чайковский

Лучший из русских композиторов не входил в состав “Могучей кучки”. Он был, однако, погруженным в себя, нервным, ранимым, страстным парнем, чья жизнь состояла из одних страданий. Это что-то да значит.

Звали его — Петр Ильич Чайковский (1840–1893). Портрет композитора представлен на рис. 2.23.

Родители Чайковского, сведущие люди, обратили внимание на врожденный талант сына, но были достаточно проницательны, чтобы понимать — еще никто не заработал больших денег музыкой, поэтому снарядили его на факультет права в Санкт-Петербург. В соответствии с традициями, ранее установленными многими музыкантами, бросившими юриспруденцию, Петр также покинул ее, чтобы сосредоточиться на музыке в Санкт-Петербургской консерватории.



Рис. 2.23. Петр Ильич Чайковский — лучший из русских композиторов-романтиков

Со временем Чайковский достаточно подготовил себя к тому, чтобы начать преподавание музыки во вновь образованной московской консерватории. Но он, однако, не имел средств к существованию.

И тут с бедным парнем произошло одно из тех немногочисленных счастливых событий, о которых он только и мог мечтать, — в его музыку влюбилась недавно овдовевшая Надежда фон Мекк, богатая наследница владельца железных дорог. Она, вероятно, питала жаркие чувства также и к *нему самому*, а подобное не было принято в XIX веке среди недавно овдовевших богатых наследниц владельцев железных дорог. Она вновь и вновь посылала ему деньги, но категорически настояла, чтобы они никогда не встречались. Излишне говорить, что Петр был чрезвычайно признателен Надежде за материальную поддержку и даже посвятил ей свою *Четвертую* симфонию: “Моему лучшему другу”.

Не знаем, как и сказать...

Кошелек Надежды облегчил финансовые трудности Чайковского, но у него были и другие проблемы — преимущественно из-за того, что он был геем. Гомосексуализм в России считался уголовным преступлением, наказуемым ссылкой в Сибирь. Чайковский всю жизнь провел в бесконечных муках, тщательно скрывая свою природу. Как-то, думая, что он смог бы “излечить” недуг, он даже женился на своей поклоннице, но брак имел губительные последствия, оставив его более несчастным, нежели он был прежде.

Страдания и музыка

Несмотря на личные несчастья Чайковского, его симфонии, балеты, оперы и увертюры стали безмерно популярными, и слава о нем разнеслась по всему миру. Он даже дирижировал гала-концертом в честь открытия Карнеги-холл в Нью-Йорке в 1891 году.

Чайковский обладал величайшим даром мелодиста. Отвечая традициям, берущим начало от Глинки, его произведения состоят из *цельных* мелодий, а не из отдельных их фрагментов. И вам, определенно, знакома музыка Чайковского. Например, тема из его увертюры-фантазии *Ромео и Джульетта*. Эту возвышенную музыку вы можете услышать чуть ли не в каждом телевизионном шоу, когда между персонажами вспыхивает любовь. И каждому известен *Щелкунчик* — самый популярный балет в мире.

Если принять во внимание муки всей его жизни, способность Чайковского создавать такую радостную музыку, как *Щелкунчик*, покажется просто поразительной. Но лучшие его творения далеки от радости. Симфония № 6 — самое личное и глубоко прочувствованное произведение из всех, которые вышли из-под пера этого художника-страдальца.

Поводом к написанию Симфонии № 6 послужила внутренняя борьба Чайковского. Многие музыканты полагают, что эти долгие возвышенные мелодии отражают терзания человека, вынужденного вести двойную жизнь. Наиболее опустошает слушателя финал симфонии, где Чайковского, кажется, покидает воля к жизни. Подробнее об этом рассказывается в главе 5.

Это, наиболее автобиографичное из всех творений Чайковского, возможно, и самое большое его достижение. И вот что также знаменательно, но печально: спустя неделю после премьеры Чайковский свел счеты с жизнью.

Слушая Чайковского



Нельзя злоупотреблять музыкой Чайковского: она способна унести вас прочь. Для начала прослушайте эти произведения.

- ✓ Увертюра-фантазия *Ромео и Джульетта*
- ✓ Балет *Лебединое озеро*
- ✓ Концерт для фортепиано № 1 си-бемоль минор, соч. 23
- ✓ Концерт для скрипки ре мажор, соч. 35
- ✓ Симфонии № 4, № 5 и (особенно) № 6

Сергей Рахманинов

Прожив до 1943 года, Сергей Рахманинов (1873–1943), портрет которого представлен на рис. 2.24, был, тем не менее, истинным русским романтиком. Он вырос в Санкт-Петербурге и учился в здешней консерватории, впитывая все, что великие русские мастера, Чайковский и члены “Могучей кучки”, могли ему преподать. (На защите диплома Чайковский выставил Рахманинову высочайшую, невиданную оценку: что-то вроде “5++++”. С другой стороны, Чайковского нельзя было отнести к числу сдержанных людей.)

После Октябрьской революции Рахманинов уехал в Соединенные Штаты и потерял духовную связь с родиной. Под его холодной угрожающей внешностью таилось большое теп-

ное сердце. (Не следует обманываться из-за того, что большинство его работ написаны в миноре или имеют такие названия, как, скажем, *Остров мертвых*.)



Рис. 2.24. Сергей Рахманинов — виртуоз фортепиано

Сергей на сеансе гипноза



На заре своей карьеры Рахманинов пережил долгий период “композиторского застоя”. После злополучной премьеры Симфонии № 1 Рахманинов получил серьезное нервное расстройство, потерял вдохновение и не мог написать ни единой ноты. Только визит к гипнотизеру смог вернуть его к творческой жизни. (“Вы засыпaaаееетееее... Вы запиcывaaаете аккорд в до миноре... Вы посвятите свою следующую пьесу мнееее...”)

Следующим произведением Рахманинова, после его восстановления, был Концерт № 2 для фортепиано — одно из самых известных произведений композитора. Он посвятил его гипнотизеру.

Рахманинов был феноменальным пианистом и писал свои знаменитые композиции в расчете на собственное исполнение в определенных обстоятельствах. Сегодня он больше всего известен этими фортепианными произведениями и данными ему прозвищами. Музыканты в Америке называют его “Рокки”; его 2-й концерт для фортепиано известен в их среде как “Рокки 2”; а его дьявольски трудный Концерт для фортепиано № 3, тот, который поверг пианиста Дэвида Хельфогта в обморок (как об этом рассказывает кинолента 1996 года “Свет” (“Shine”), — называют просто-таки “Рокки 3”.

“Рокки” в записях



Вот те произведения Рахманинова, которые, как мы полагаем, вы могли бы послушать первыми. Оркестровые работы.

- ✓ Концерт для фортепиано № 2 до минор, соч. 18
- ✓ Концерт для фортепиано № 3 ре минор, соч. 30
- ✓ Рапсодия на тему Паганини, соч. 43
- ✓ Симфония № 2 ми минор, соч. 27

А здесь пьесы для фортепиано соло, послушайте их.

- ✓ Прелюдия № 2 до-диез минор, соч. 3
- ✓ Прелюдия № 4 ре мажор, соч. 23
- ✓ Соната для фортепиано № 2 си-бемоль минор, соч. 36

Классическая музыка нашего века

После прослушивания нескольких концертов современной музыки вы, возможно, заметите, что ваш глаз начинает нервно подергиваться, если кто-то рядом употребляет слова “музыка XX века”. У многих композиторов последнего времени главной целью было опрокинуть существующие правила. К сожалению, опрокинутыми оказались и такие: “Музыка должна звучать хорошо”, “В музыке должны быть мелодия и ритм” и “Музыка не должна выгонять публику из зала”.

Мы говорили об этом раньше и скажем еще раз: во-первых, современную классическую музыку *можно полюбить* — даже ее наиболее странно звучащие образцы. Во-вторых, некоторые из композиторов нашего столетия выдвигали блестящие музыкальные идеи, нашедшие воплощение в свежей, интересной музыке, способной увлечь и зажечь слушателя. И наконец, принадлежность музыки к современному периоду не обязательно означает, что она и *звучит* современно; многие из недавно творивших композиторов обладали таким же чувством прекрасного, как и их древние предшественники.

Дебюсси и Равель

Если можно выбрать какого-то композитора, открывшего новый век музыки, то им был, вероятно, французский мастер Клод Дебюсси (1862–1918). Его портрет вы видите на рис. 2.25. Он, правда, взял фальш-старт, начав писать музыку XX столетия еще в 1894 году.



Рис. 2.25. Клод Дебюсси и Морис Равель — ярчайшие звезды на небосклоне импрессионизма

Дебюсси принадлежал к группе композиторов, известных как *импрессионисты*. Он пытался описать в музыке *впечатления* (*impressions*) от увиденного и услышанного, во многом подобно тому, как художники Моне и Ренуар изображали поля, испещренные пятнами света, дождливый Париж и т.д.

Для создания таких произведений Дебюсси нуждался в новом музыкальном языке. Испытанных и заезженных гармоний и структур аккордов было явно недостаточно. Для создания нужных эффектов ему необходимы были другие аккорды и другие гармонии.

Дебюсси провалил экзамен по композиции в парижской консерватории, где его странные гармонии были встречены в штыки. Еще пример: несколькими годами позже другого студента консерватории отчислили только за то, что у него был замечен экземпляр партитуры Дебюсси!

Нетрудно представить, что парижская публика долго не могла воспринять эти звуки как музыку. Сегодняшние слушатели находят музыку Дебюсси сочной и чувственной, но его современникам она казалась полным хаосом.



Одним из наиболее интересных новшеств Дебюсси было применение *целотонной гаммы*. Из главы 11 вы узнаете, как исполняется обычная гамма на рояле: вы перемещаетесь по клавиатуре, нажимая *смежные* клавиши, соответствующие определенной тональности. Но в целотонной гамме нажимаются клавиши, не принадлежащие определенной тональности. (Точнее говоря, интервал между соседними звуками составляет ровно один тон: до, ре, ми, фа-диез, соль-диез, си-бемоль, до... — *Примеч. пер.*) В результате слышны магические, смутные созвучия, которые нельзя отнести ни к одной тональности. (*Очень часто*, когда герой телевизионной передачи или кинофильма входит в транс, забывается в мечтах, или переносится мыслями в прошлое, или пародирует такие состояния, арфа за кадром, украв идею у Дебюсси, начинает играть целотонную гамму — то вверх, то вниз.)

Первым серьезным произведением Дебюсси была *Прелюдия к “Послеполуденному отдыху фавна”*, написанная по мотивам стихотворения Стефана Малларме. Музыка воспроизводит дух стихов, описывая приключения (встречи с нимфами, обед и т.д.) фавна, наполовину человека — наполовину козла. Она полна неясных грез и чувственности.

Обратите внимание на третью часть величайшего оркестрового произведения Дебюсси — *Море*. Вы услышите, как подымаются и обрушиваются потоки воды, игриво плещутся волны, ветер сечет поверхность океана своей неистовой плетью. Если вы, слушая эту пьесу, не почувствуете бесконечность и силу морской стихии, можете не сомневаться, что ваш CD-проигрыватель нуждается в настройке.

Дебюсси в записях



Если вы собрались познакомиться с Дебюсси, вам просто необходимо послушать *Прелюдию к Послеполуденному отдыху фавна* и *Море*.

Затем обратите внимание на чувственные, будоражащие воображение *Ноктюрны* и *Образы*, а также популярную маленькую фортепианную пьесу *Clair de lune*.

НесРАВненный РАВель

Клод Дебюсси был кумиром для Мориса Равеля (1875–1937), другого француза. (Его портрет вы также увидите на рис. 2.25.) Равель тоже был выходцем из парижской консерватории и импрессионистом, но в его стиле отсутствуют неясность и призрачность, присущие Дебюсси. На творчество Равеля оказал влияние американский джаз, с которым композитор познакомился во время своего краткого визита в США в 1928 году.

Равель, возможно, не получил бы столь широкой известности, если бы не одно его произведение: *Болеро*. В этой пьесе, основанной на испанских танцевальных ритмах (на ритмах танца *bolero*, как вы догадались), простая мелодия звучит на протяжении 15 минут снова и снова, громче и громче, в нее последовательно включаются все больше и больше инструментов, когда, наконец, она рассыпается в кульминации, буквально стирая слушателя в порошок. В зависимости от вашего восприятия, такое долгое и медленное нарастание силы и богатства звука может либо довести до утомления, либо чрезвычайно возбудить. Пьеса звучит весьма сексуально и очень популярна в Голливуде, в фильмах, например, *Болеро* и *10*, ее охотно используют в кульминациях эротических сцен.

Ритмическую основу другой известной композиции Равеля составляет вальс. Называется она — как же иначе? — *Вальс*. Пьеса была написана сразу после окончания Первой мировой войны. В самом начале из зловещей тишины вырастают звуки оркестра, исполняющего простую и любимую всеми мелодию вальса, символизирующую атмосферу элегантности и утонченности предвоенного общества. Но далее вальс становится все более странным и искаженным, отображая упадок европейской цивилизации. И вновь Равель в неистовом громе всего оркестра подводит музыку к разрушительному финалу.

Однако наше любимое произведение Равеля — это балет *Дафнис и Хлоя*. Он написал его для *Русских сезонов*, для той же танцевальной труппы, для которой и Игорь Стравинский создал три своих знаменитых балета. Как и в *Прелюдии к “Послеполуденном отдыхе фавна”* Дебюсси, речь там идет о нимфах, но вы не пугайтесь: мы, между прочим, тоже дружим с нимфами, и ничего!

Равель в магазине грамзаписей



Вы должны, вы просто обязаны послушать Сюиту № 2 из балета *Дафнис и Хлоя*. Затем познакомьтесь с этими грандиозными произведениями Равеля.

- ✓ *Болеро*
- ✓ *Вальс*
- ✓ *Испанская рапсодия* (любовно и мастерски выполненное воплощение духа Испании в музыке)

Игорь Стравинский

По мнению многих (и нашему в том числе), Игорь Стравинский из России (1882–1971) был самым великим композитором XX века. (Его портрет представлен на рис. 2.26.) После Стравинского никто не мог создавать музыку без оглядки на его идеи, без того, чтобы потом, в конце концов, принять или отвергнуть их.



Рис. 2.26. Игорь Стравинский — самый крупный композитор XX века

Юность Стравинского прошла в полном соответствии со стандартной формулой жизненного старта композиторов-классиков, которую вы теперь уже должны помнить даже во сне: родился в благополучной семье, был снаряжен на факультет права, затем увлекся музыкой до такой степени, что бросил юриспруденцию и стал композитором.

Жар-птица его жизни

Стравинский завоевал известность своей балетной музыкой. Знаменитый русский продюсер Сергей Дягилев, основавший *Русские сезоны* в Париже, искал композитора, который написал бы музыку к балету по мотивам легенды о жар-птице. Вначале он пригласил парня по имени Анатолий Лядов. Но когда пришло время начинать репетиции и Дягилев спросил Лядова, как продвигаются дела, тот ответил: “Здрасьте! Я только что купил нотную бумагу!” Дягилев в панике передал дела второму претенденту — Стравинскому.

Музыка Стравинского к *Жар-птице* стала вехой в истории. До премьеры в Париже никто из публики не слышал таких сложных ритмов и настолько странных и поразительных диссонансов. Зрители были глубоко возбуждены той новой музыкой, которую преподнес им Стравинский, ученик великого оркестровщика Римского-Корсакова. Балет стал хитом. Стравинский навсегда получил признание Дягилева, и карьера в Париже была гарантирована.

Аккорд “Петрушки”

Следующим в списке был *Петрушка*, балет, основанный на ужимках и шутовстве одной — обратите внимание — сексуально озабоченной куклы. Музыка этого балета была еще более диссонансной; Стравинский, например, умышленно употреблял здесь одновременно взаимно противоречащие гармонии. Если вы умеете обращаться с роялем, то для вас ниже приведен ныне знаменитый *аккорд Петрушки*.



Эти дисгармонии имели, однако, свою цель: они отображали музыкальными средствами грусть куклы. Публика приняла идеи композитора, и балет имел успех.

Самая знаменитая премьера в истории музыки

Позже, в 1913 году, 31-летний Игорь написал сногшибательный шедевр: *Весна священная*. Подзаголовок к этому балету, “Сцены из жизни языческой Руси”, объяснял все. Стравинский писал: “В своем воображении я представил торжественный языческий ритуал; мудрых стариков, которые сидят в кругу и наблюдают за юной девушкой,двигающейся в своем предсмертном танце. Они приносят ее в жертву, чтобы умиротворить Бога Весны”. Почти как на калифорнийском пляже.



Его музыка к этому сценарию прозвучала как удар бейсбольной биты: чрезмерно резкая, с короткими повторяющимися мелодическими фрагментами; внезапными раздражающими диссонансами; инструментами, вопиющими на пределе своих возможностей; и страшными, тяжелыми, грубыми ритмами. Если в двух словах, это было *потрясающе*. На первое вечернее исполнение — самую знаменитую премьеру в истории музыки — публика отреагировала единственным адекватным способом: она разнесла театр в щепки.

Не каждый смог попасть на спектакль; среди зрителей были некоторые ведущие художники Парижа (включая Клода Дебюсси, знаменитого французского композитора), которые выплескивали энергию криками одобрения. К сожалению, их энтузиазм только разжигал первобытные страсти в зале, мешающие нормальному течению представления. В ход пошли кулаки; люди карбкались друг по другу, чтобы покинуть театр; по меньшей мере один человек вызвал другого на дуэль. Стравинский улизнул через окно гардеробной и примкнул к бушующей снаружи толпе.

Только спустя год музыка из балета прозвучала в концертном исполнении, и публика вскакивала и ликовала. Попробуй разобраться.

“Весна священная”

В главе 5 мы в деталях объясним, что на самом деле происходит в *Весне священной*. Но сейчас достаточно сказать, что лучший способ получить удовольствие от прослушивания ранней музыки Стравинского — это позволить ей пронизать все ваше естество, подобно молнии. Это здорово.

Стравинский был еще молодым человеком, когда написал три своих потрясающих балета. Вскоре грянули Первая мировая война и Октябрьская революция, и Стравинский сбежал из России в Швейцарию, а затем в Штаты. (Он приобрел дом в Голливуде.)

В поздние годы Стравинский много думал и экспериментировал, сочиняя музыку разных стилей, включая и *неоклассический*, проще говоря, “новый классический”. (Для большего упрощения скажем, что музыка неоклассицизма была возвратом к равновесию и сдержанности классики, за исключением различных диссонансов.) Хотя Стравинский продолжал сочинять музыку и на склоне жизни, он не создал ничего более значимого в музыкальном отношении, чем *Весна священная*. Он скончался в Нью-Йорке в 1971 году.

Стравинский в записях

Взгляните, что из музыки Стравинского мы собираемся предложить вам. Начните с трех его великих балетов, в хронологическом порядке.

- ✓ *Жар-птица*
- ✓ *Петрушка*
- ✓ *Весна священная*

Теперь продолжите неоклассической сюитой *Пульчинелла*. Затем, если вы *все еще* в наших рядах, перейдите к *Симфонии псалмов*, удивительной композиции для оркестра и хора. Если вы *до сих пор* не выключили проигрыватель, к вашим услугам весь музыкальный мир на магазинных полках.

Сергей Прокофьев

Говоря о русских композиторах-неоклассиках, вспомним Сергея Прокофьева (1891–1953), портрет которого представлен на рис. 2.27. Его музыка не так широко известна обычной публике, посещающей концертные залы. Исключение составляет знаменитая сказка для детей *Петя и Волк*. Но его балетная версия *Ромео и Джульетты* — шедевр, так же, как и несколько его симфоний, особенно *Пятая*.

Прокофьев — один из немногих композиторов, кто не бросал факультет права (хотя бы потому, что он никогда не поступал на него), и он намеревался в своем творчестве сочетать взвешенность классики с болью и протяжностью русской музыки. Во многом благодаря тем “фальшивым нотам”, которые появляются у него в противовес традиционным гармониям, большинство его музыкальных произведений звучат отрывисто, резко и даже саркастично.

Примите такую дозу Прокофьева.



- ✓ *Петя и Волк*, соч. 67
- ✓ Сюита из балета *Ромео и Джульетта*
- ✓ Симфония № 1, соч. 25 (известная как *Классическая симфония*)
- ✓ Симфония № 5, соч. 100
- ✓ Кантата *Александр Невский*. (Прокофьев написал эту музыку для знаменитого одноименного фильма Сергея Эйзенштейна. Сегодня она часто исполняется оркестром и хором при выключенном освещении, на фоне кадров немого кино.)

Среди произведений малой формы обратите внимание на его неистовые фортепианные сонаты № 3 и № 7.



Рис. 2.27. Сергей Прокофьев — вершина неоклассической музыки

Дмитрий Шостакович

После революции 1917 года, когда на месте России возник Советский Союз, история страны — и музыки — пошла своим особым путем. Главным среди советских композиторов был Дмитрий Шостакович, считавшийся лучшим за все время существования СССР.

В отличие от Стравинского, который покинул страну прежде, чем она стала полностью тоталитарной, Дмитрий Шостакович (1906–1975) всю свою жизнь провел в Советском Союзе. Шостакович написал первую симфонию, загадочно озаглавленную “Первая симфония”, в возрасте 18 лет. (Ее до сих пор рассматривают как одну из его лучших.) Симфония звучит жизнерадостно, стремительно и дерзко, в ней часты диссонансы. Тогдашние советские официальные лица любили ее: казалось, она воплощает рьяный революционный порыв, который двигал и ими самими.

Дмитрий в опале

Но с изменением обстановки в стране радость потихоньку тускнела. В середине 30-х годов “стремительность” и “дерзость”, с официальной точки зрения, перестали быть положительными качествами; правительство стало отдавать предпочтение музыке, воспевавшей устоявшийся порядок вещей.

В 1935 году Шостакович был одним из самых почитаемых композиторов в Советском Союзе. Его модернистская опера *Леди Макбет Мценского уезда* завоевала бурный успех как на родине, так и за границей. Шостакович имел все основания предполагать, что его композиторское будущее будет безоблачно и благополучно.

Но однажды редколлегия газеты *Правда* осудила его работы и все, на чем было основано его творчество. Статья была названа “Сумбур вместо музыки”. “Хорошая музыка должна вдохновлять массы... Это — очень опасная музыка”, — говорилось в ней.

Леди Макбет Мценского уезда была немедленно исключена из репертуара, а Шостакович подвергся критике со стороны коллег по цеху. Действительно, в газетах того периода можно

прочсть шельмующие композитора статьи. В Соединенных Штатах подобное привело бы к удвоению стоимости билетов, но в СССР это означало профессиональную смерть. Шостакович впал в чрезвычайно подавленное состояние.

Если бы подобное выпало на долю Чайковского, тот связался бы по телефону со своим психоаналитиком. Но Шостакович был художником другого сорта. Он вознамерился реабилитировать себя как композитора в глазах советской общественности — и выполнил это изобретательно. Дмитрий написал симфонию (№ 5), предпослав ей подзаголовок: “Ответ советского художника на справедливую критику”.

Критики возликовали; это произведение как раз относилось к такому виду советской музыки, за который они ратовали. Шостакович получил полную реабилитацию в глазах режима Сталина. Он снова стал звездой, и его музыка зазвучала по всей стране.

Реванш

Шостакович, однако, оставил последнее слово за собой. Несмотря на такой подзаголовок, *его музыка* не пошла на поводу у традиций раболепия, по которым жила вся страна. Если настоящему вслушаться в это произведение, можно понять музыкальные метафоры, описывающие тоталитарный режим, который убивал оптимизм народа. Годы спустя композитор признал, что он на самом деле намеревался вынести уничижительный вердикт режиму Сталина: “Думаю, каждому ясно, что случилось с Пятой симфонией. Нужно быть полным идиотом, чтобы не услышать истины... Веселье насаждалось силой. Как если бы кто-то бил тебя палкой и приговаривал: “Жить тебе стало лучше, жить тебе стало веселей”. А ты вскакивал, оглушенный, и отвечал: “Жить мне стало лучше, жить мне стало веселей...”

Можно себе представить, насколько осторожным стал впоследствии Шостакович в своем творчестве. И в некоторых его произведениях эту настороженность можно почувствовать; он скрывал свои идеи до лучших времен.



Мы можем только надеяться, что некоторым утешением для него стало то, что его музыка первой в истории прозвучала за пределами Земли. Первый космонавт Юрий Гагарин спел одну из его песен по радио, выйдя на связь с Центром управления полетами. (Это была любимая песня Гагарина “Родина слышит, Родина знает...”. — *Примеч. ред.*)

Шостакович на дисках



Эти пьесы — лучшее введение в мир музыки Дмитрия Шостаковича.

- ✓ Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, соч. 35
- ✓ Симфония № 5 ре минор, соч. 47
- ✓ Симфония № 1 фа минор, соч. 10
- ✓ Концерт для виолончели № 1, соч. 107

И послушайте его изумительные струнные квартеты, особенно 3-й и 8-й.

Новая венская школа



Вы уже знаете наизусть, как тошнотворную рекламу, что миллионы знаменитых композиторов вплоть до XX века жили и трудились в Вене: Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Брамс и все их сестры, и их кузены, и их тетушки. Эти мастера сформировали направление развития музыки на столетия. Но как только забрезжил рассвет нового века, новая группа композиторов захотела полностью изменить музыку; и поскольку они также жили в Вене, то одобрили данную им остроумную кличку *Новая венская школа*. Их лидером был Арнольд Шёнберг (1874–1951), его портрет вы видите на рис. 2.28.

Шёнберг начал свою музыкальную карьеру с пьес, которые звучали так же мелодично, как и произведения предшественников — Вагнера, Штрауса и Малера. Но после многих экспериментов, доведших понятие тональности почти до абсурда, Шёнберг решил полностью от нее отказаться. Он стал писать музыку, которая вообще не относилась ни к одной тональности. Эта музыка была нетональной, или *атональной*. Атональная музыка *диссонантна* (она звучит так, словно все ноты фальшивы).



Рис. 2.28. Арнольд Шёнберг — отец Новой венской школы

Серийная музыка: не рекомендуется слушать за завтраком



Экспериментируя в течение нескольких лет, Шёнберг пошел еще дальше: в своих сочинениях он перестал полагаться на гармонию и здравый смысл, а взял за основу слепое следование “высочайшему из пальца” правилу. Сегодня такую музыку называют *12-тоновой*, или *серийной* (если интересно, прочитайте соответствующую врезку “Кое-что о Шёнберге”). Подобную музыку писали и такие композиторы, как Альбан Берг (1885–1935) и Антон Веберн (1883–1945).

Кондитерский набор серийной музыки



Если вы не прочь познакомиться с некоторыми экспериментальными образцами *Новой венской школы*, мы готовы указать вам начальное направление. Послушайте следующие пьесы.

- ✓ **Шёнберг.** *Лунный Пьеро*, соч. 21, — для женского голоса и инструментального ансамбля. В этом произведении Шёнберг использует технику, известную как *Sprechgesang* (“речевое пение”), следуя которой певец не тянет ноты, как в традиционной музыке, а только слегка касается их, скользя между ними вверх и вниз, — и это было написано *за годы* до появления Боба Дилана!
- ✓ **Берг.** Концерт для скрипки — 12-тоновая пьеса, которая ухитряется цитировать Баха и австрийский фольклор. Будучи совершенно атональной, эта музыка тем не менее обладает чрезвычайно притягательной силой, волнует и вызывает романтические чувства.



Кое-что о Шёнберге

Если вы отыщете посередине клавиатуры рояля клавишу *до* и последовательно нажмете слева направо все белые клавиши до следующей *до*, это будет означать, что вы проиграли семь нот в *тональности до мажор*. 99 процентов всей мировой музыки написаны в *какой-либо* тональности. Вот почему большинство известных произведений классической музыки носят названия типа: *Симфония ре мажор* или *Соната фа минор*.

Но обратите внимание на тональность *до мажор*: путешествуя по клавиатуре от *до* до следующей *до*, вы пропускали все черные клавиши. Основа концепции Арнольда Шёнберга состоит в том, что эти клавиши нельзя считать “гражданами второго сорта” только потому, что у них другой цвет. В его 12-тоновой музыке, музыке нового вида, используются *все 12* нот между *до* и *до*, белые и черные клавиши — *равноправно*. Правда, некоторые из основополагающих концепций, как-то: *гармония, мелодия и соразмерность* — оказались выброшенными на свалку, но и в этом можно усмотреть какой-то прогресс. Шёнберг не только провозгласил, что все ранее дискриминированные промежуточные ноты заслуживают большего внимания, но он также впервые установил количественные критерии использования тех или иных нот. Он решил, что если вы записали на бумаге ноту *до*, вам не позволено вновь использовать *до* до тех пор, пока вы не используете *все 11* оставшихся нот!

После того как он научился соблюдать им же установленные правила, он двинулся вглубь. Он зафиксировал определенный порядок следования этих 12 нот — например, *до, ми-бемоль, соль, ля-бемоль, си, до-диез, си-бемоль, ре, фа-диез, фа, ля, ми* — и заставлял себя использовать ноты в этом *порядке*, снова и снова, на протяжении всей пьесы. При этом разрешалось использовать любые ритмы и сочетать ноты в аккорды, но в установленном порядке.

Ощувив тесноту рамок, он установил новые правила: теперь позволялось проигрывать серии из 12 нот в *обратном порядке*. Он даже позволил себе роскошь *зеркального отражения* последовательностей из 12 нот. На протяжении лет он испытал на практике все возможные сочетания этих правил (например, исполнение 12 нот в обратном и зеркальном порядке).

Такое музыкальное направление было окрещено *сериализмом*; увлечение этой музыкой может плохо сказаться на вашем аппетите.

- ✓ **Веберн.** Шесть пьес для оркестра, соч. 6, — цикл из очень коротких пьес, общая продолжительность звучания которых составляет всего 12 минут, с быстрыми сменами настроений и тембров. Полностью атональны.

Американцы

В то время, когда композиторы *Новой венской школы* создавали сложную, запутанную, тяжелую для восприятия музыку, развивался новый вид сугубо американской музыки, выражавшей силу, уверенность и оптимизм, присущие американскому образу мысли.

Аарон Копленд

Аарон Копленд (1900–1990) — один из самых любимых в Соединенных Штатах классических композиторов (его портрет — на рис. 2.29.). Аарон родился в Бруклине, Нью-Йорк, в семье эмигрантов из России; в его музыке звучит сам дух американской родины. Послушайте одну из его пьес — и с ваших глаз спадет пелена неведения и сомнений.

Ранняя музыка Копленда перекликается с некоторыми европейскими музыкальными течениями начала века. Но по мере профессионального роста он пытался создать стиль, наиболее отвечающий запросам американской публики. В некоторые свои серьезные произведения он ввел джазовые ритмы и гармонии; он посвящал свою музыку героям американского фольклора, как в балете *Парень Билли*.

Наиболее популярное произведение Копленда — балет *Аппалачская весна*, в основу которого легла история семьи фермера, отправляющейся на новое место жительства в горы Аппалачи. Слушая эту музыку, вы можете *почувствовать* росу на траве, *ощутить* радость новобрачных, начинающих новую совместную жизнь, и *поддержать в руках* горсть земли с горной дороги, которая так и норовит покрыть пылью весело раскрашенные наличники нового дома.

Балет *Аппалачская весна* стал хитом уже с момента первого исполнения в 1944 году. Через год он завоевал Пулитцеровскую премию и по сей день остается самым знаменитым произведением американской классической музыки.

Джордж Гершвин

Следующая по степени известности пьеса принадлежит Джорджу Гершвину (1898–1937), его портрет также изображен рис. 2.29, который родился в Бруклине. Гершвин умер от опухоли мозга в возрасте 39 лет, но за такую короткую жизнь своей музыкой он устранил разрыв между *Tip Tap Alley* и Карнеги-холл (*Аллея жестяных сковородок*, эдакая американская слобodka, где “лабают” на банджо и кастрюлях, и всемирно известный концертный зал. — *Примеч. ред.*).

Первым произведением, которое принесло Гершвину известность, была *Рансодия в голубых тонах*, короткий концерт, изначально предназначенный для фортепиано в сопровождении джаз-банд. (В поздней редакции джаз-банд был заменен оркестром.) Пьеса была сыграна на концерте оркестра Пола Уайтмэна “Эксперимент в музыке”, теперь уже легендарном.



Рис. 2.29. Аарон Копленд (слева) и Джордж Гершвин (справа) — два самых любимых композитора в Америке



Гершвин написал *Рансодию в голубых тонах* буквально за несколько недель до концерта, вдохновившись картинами и звуками окружающей жизни во время своей поездки по железной дороге из Нью-Йорка в Бостон. Пьеса, по существу, является классическим фортепианным концертом, но несет на себе яркий отпечаток американского джаза и блюза (между прочим, с джазом Гершвин был в больших ладах, нежели с классикой). Его фортепианные произведения, особенно когда он выступал в роли исполнителя, снискали ему любовь американской публики. На жизнь он зарабатывал писанием музыки к бродвейским шоу вместе со своим братом Айрой, поэтом.

Несмотря на все это, Джордж чувствовал дискомфорт из-за своего формально невысокого уровня подготовки по теории музыки и композиции. (Жаль, 50 лет назад еще не было *Классической музыки для чайников*.) В результате он все время обращался к классическим композиторам-профессионалам за помощью и консультациями. Он даже подружился (и играл в теннис) с Арнольдом Шёнбергом, дедушкой нетональной музыки. К счастью, старый мастер отказался дать Гершвину уроки композиции. “Я смог бы сделать из вас только плохого Шёнберга, — сказал он, — а вы уже сейчас хороший Гершвин!”

Спасибо за верную мысль, Арни. *Рассодия в 12-ти тонах сериализма*, вероятно, прозвучала бы гораздо хуже.

Сэмюэль Барбер

Сэмюэль Барбер (1910–1981) написал третье среди самых известных произведений американской классической музыки, *Адажио для струнных*, которое рвет ваши нервы в фильме “Взвод”.

Барбер написал адажио в возрасте 25 лет, когда закончил курс в филладельфийском *Curtis Institute*. Пьеса постепенно завоевывала Америку, но после окончания Второй мировой войны она стала знаменитой во всем мире как неофициальный гимн в память молодых солдат, погибших в сражениях.

В то время, когда мировая классическая музыка была занята экспериментами с чем угодно, от атональности до джаза, Барбер оставался нестигаемым романтиком, его музыка сочна и мелодична. Его произведения более человечны, более духовны, нежели музыка любого другого американца.

И другие

Конечно, на протяжении этого века жили и другие знаменитые американские композиторы, которые своей музыкой украшали концертные залы. В отличие от европейских композиторов, о которых вы уже прочитали, американцы, вообще говоря, не мчались 18-ти лет от роду в Вену за уроками музыки, не топили себя в реках и не бросали факультеты права (были и такие, но немного). Но некоторые тем не менее достигли успехов. Взгляните.

- ✓ **Чарльз Айвс** (1874–1954), владелец страховой фирмы, создавший собственную концепцию планирования страхования имущества, жил тайной жизнью композитора. Многие из его работ пылились в забвении на чердаке его дома, но, будучи заново открыты, вызвали хвалебные отзывы, как совершенно неповторимые и уникальные шедевры американского музыкального стиля. Нам особенно нравятся его короткая пьеса *The Unanswered Question (Вопрос без ответа)* и Симфония № 2.
- ✓ **Леонард Бернстайн** (1918–1990), легендарный дирижер нью-йоркской филармонии, создавший много серьезных произведений, в которых джаз близко соседствует с классикой. Он написал также один из лучших бродвейских мюзиклов: *Вестсайдская история*.
- ✓ **Джон Кейдж** (1912–1992) потряс и сбил мир с толку введением концепции *случайной музыки* — исполняется четырем радиоприемниками, настроенными на разные станции и играющими одновременно. Он написал также фортепианную пьесу под названием *4'33'*, для исполнения которой пианист должен открыть крышку рояля, сесть и в течение четырех минут и 33 секунд сидеть, не играя ни единой ноты, затем закрыть крышку и уйти. (Мы тоже можем исполнять эту пьесу *довольно* хорошо.) Кейдж ввел элементы юмора в искусство, которое становилось чрезмерно серьезным; но, между нами говоря, интереснее слушать рассказы *о его пьесах*, чем сами пьесы.



- ✓ **Джон Адамс** (родился в 1947 году) вместе с такими композиторами, как **Стив Рейч** (родился 1936 году) и **Филип Гласс** (родился в 1937 году) основали музыкальный стиль, называемый *минимализмом*. В композициях такого рода используются часто повторяющиеся фрагменты музыки, с тонко смещаемыми ритмами и гармониями, что убаюкивает слушателя и изменяет его состояние. Музыка спокойна и полностью тональна, ее приятно слушать. Посмотрите кинофильм “Коуаанискаати” (всю музыку к которому написал Филип Гласс), и вы поймете, что мы имели в виду.
- ✓ **Джон Корильяно** (родился в 1938 году) заслужил международную известность своей Симфонией № 1, посвященной памяти жертв СПИДа. Он также написал искрометную и самобытную оперу *The Ghosts of Versailles* (*Версальские привидения*) для Metropolitan Opera в Нью-Йорке. Корильяно считают одним из самых крупных композиторов его поколения.

Американская музыка в записях



Исследуя американскую музыку XX века, не забудьте об этих произведениях.

- ✓ **Аарон Копленд.** *Аппалачская весна*
- ✓ **Аарон Копленд.** *Гимн простому человеку* (пьеса, исполняемая медными духовыми и ударными инструментами; часто звучит в передачах спортивного вещания и являет собой чистый образец стиля композитора)
- ✓ **Джордж Гершвин.** *Рэгсодия в голубых тонах*
- ✓ **Джордж Гершвин.** Концерт фа мажор для фортепиано и оркестра
- ✓ **Сэмюэль Барбер.** Адажио для струнных
- ✓ **Сэмюэль Барбер.** Симфония № 1 в одной части, соч. 9
- ✓ **Сэмюэль Барбер.** *Медитация Медеи и танец возмездия*
- ✓ **Чарльз Айвс.** *Вопрос без ответа*
- ✓ **Леонард Бернстайн.** Симфонические танцы из *Вестсайдской истории*
- ✓ **Джон Кейдж.** *Сонаты и интерлюдии* для подготовленного фортепиано (*подготовленным* называется фортепиано, внутрь которого для изменения его звучания кладется всякая дрянь: бумага, гвозди и т.д.)
- ✓ **Джон Адамс.** *Краткая прогулка на быстрой машине* (веселая, беспечная, сверхритмичная, бурная гонка фанфар, длящаяся четыре с небольшим минуты; прекрасное введение в музыку композитора)
- ✓ **Джон Адамс.** *Harmonielehre* (пьеса в трех частях; по нашему мнению, лучшее на сегодня произведение в стиле минимализма)
- ✓ **Джон Корильяно.** Симфония № 1 (со времени ее премьеры в 1990 году это яростное, грубое, эмоциональное произведение выдержало сотни исполнений по всему миру)



“Таланты и поклонники”

У великого английского дирижера сэра Томаса Бичема как-то спросили, слышал ли он что-нибудь из Стокхаузена (Stockhausen — сочинитель современной электронной музыки). “Нет, — ответил мастер, — когда он играет, я затыкаю уши”.

Так повелось, что публика с трудом воспринимает новые идеи в музыке. Лет эдак 600 назад, когда по радио звучали только григорианские хоралы, первые образцы музыки Возрождения с их разнообразными мелодиями и непростыми гармониями казались, наверное, очень странными.

Даже Бетховен и Брамс в начале своей карьеры вызывали неприятие публики. То же самое было и с Берлиозом, Дебюсси, Малером, Нильсеном, Шёнбергом — впрочем, с Шёнбергом пока еще не все ясно. Но мысль вам понятна. Назовите любого уважаемого композитора, открывшего новые пути в музыке, и вы убедитесь, что при жизни ему приходилось нелегко.

Композиторы пишут свою музыку в надежде, что она *когда-нибудь* будет понята — или даже любима. Если бы наши прапрадедушки не дали Брамсу шанс, его записи не стали бы бестселлерами сегодня.

Так что будьте благоразумны и терпимы. Не забывайте, что и вашего лучшего друга кто-нибудь считает чудаком. Музыка живет по тем же законам.

Глава 3

Что такое соната

В этой главе...

- Симфоническая музыка
- Музыкальная форма
- Что характерно для той или иной музыкальной формы

Сегодняшняя концертная музыка полна образных заголовков; в пору расцвета классической музыки они не были столь яркими. В XVIII веке, например, гораздо вероятнее было встретить произведение под названием *Симфония №1*, чем, скажем, *Д-р Дум ищет истоки*. Большинство классических работ получали имя просто в соответствии с *формой*, в которой были написаны. Непосвященного эти слова могут привести в замешательство, а иногда даже напугать. При прослушивании записей или при посещении концертов вы будете встречаться с этими музыкальными формами снова и снова, поэтому в настоящей главе мы последовательно представим их вам, одну за другой.

Симфонии

Слова *симфония* и *симфонический* часто создают путаницу, и, чтобы спасти вашу репутацию на светских вечеринках, мы поможем вам с ними разобраться.



Симфония обычно означает музыкальное произведение, написанное в определенной форме. Но слово *симфонический* относится обычно к оркестру, к концерту или к музыке вообще и говорит скорее о составе оркестра, чем об исполняемой музыке. Если от вашей подруги вы услышали: “Я вчера ходила на симфонический концерт”, — это может означать, что она ходила послушать симфонический оркестр. На самом деле оркестр мог и не играть симфонии весь вечер и исполнять вместо этого программу из увертюры или танцев.

Но если ваша подруга при этом добавила: “И там исполнялась чудесная симфония”, — тут уж речь идет о музыкальном произведении.



Симфония как музыкальная форма существует более 200 лет. Она исполняется симфоническим оркестром и состоит обычно из четырех *частей*. Композиторы охотно пишут симфонии для демонстрации своей зрелости: иметь на счету хотя бы одну — очень почетно. С годами симфония стала одной из наиболее общих музыкальных форм. Почти каждый композитор, упомянутый в этой книге, создавал симфонии. Иоганн Брамс написал 4; Людвиг ван Бетховен — 9; Моцарт — 41. Йозеф Гайдн написал их 104 (и не считал, что это слишком много).

Части симфонии обычно исполняются отдельно: завершается одна часть, затем следует пауза, после которой начинается следующая. Но эти части образуют целое и взаимосвязаны между собой. По-немецки “часть симфонии” звучит как *Satz*, что означает “предложение”. Четыре части симфонии соединены вместе, подобно четырем предложениям в этом абзаце.

За редкими исключениями, четыре части симфонии пишутся по общепринятому образцу. Первая — яркая и живая; вторая — более медленная и лиричная; третья — энергичный *менуэт* (танец) или шумное *скерцо* (“шутка”); четвертая — бурный финал.

В действительности композиторы придают большое значение еще и *внутренней* структуре каждой из частей. Читайте дальше.

Первая часть — яркая и живая

Первая часть симфонии обычно следует структуре *сонатной формы*. Сонатная форма проста, и понимание ее позволит вам хорошо разбираться почти во всей классической музыке. Пусть приведенные ниже сведения несколько упрощают предмет, но они применимы к первым частям большинства классических симфоний.



В части, написанной в форме сонаты, присутствуют две мелодии (или *музыкальные темы*). Первая обычно громкая и мощная; вторая же тихая и лиричная. На эти мелодии часто ссылаются как на *мужскую* и *женскую* темы. (Это просто *образ*, не следует придавать ему социальную окраску.) Вы можете воспринимать их как, например, сталь и шелк, или *ян* и *инь* (соответственно мужское и женское начала в китайской философии. — *Примеч. пер.*), или одно кушанье и другое, в каком-то смысле противоположное. Все равно. В любом случае, первая часть симфонии основана на двух этих темах.

- ✓ С самого начала части вы слышите первую, сильную тему, затем, после краткого периода всяческих интересных изворотов, вступает вторая, более тихая. Главная цель этого раздела — представить, или *экспонировать*, обе мелодии; поэтому музыканты называют начальный раздел первой части *экспозицией*.
- ✓ Затем наступает черед нового раздела. В нем композитор развивает две темы, варьируя ими и создавая интересные музыкальные ассоциации. Этот раздел носит название *разработки*.
- ✓ Наконец, главные идеи вновь представляются в том же порядке, что и ранее: первая — сильная, мощная тема, за которой следует более тихая и лиричная. Композитор вновь представляет эти темы в слегка измененной форме, но они все еще хорошо узнаваемы. Этот раздел называется *репризой*.

Риска повториться, представим ниже еще более упрощенную структуру:

ЭКСПОЗИЦИЯ — РАЗРАБОТКА — РЕПРИЗА

Все части сонатной формы имеют такую структуру. Большинство симфоний, струнных кватетов и сонат Гайдна, Моцарта, Бетховена и неисчислимого множества других композиторов начинаются с первой части, написанной в сонатной форме. (Обо всех этих парнях вы сможете больше узнать из главы 2.) Прекрасный пример — первая часть Симфонии № 5 Бетховена.

Вторая часть — медленная и лиричная

Вернемся к нашей симфонии: после живой и энергичной первой части наступает время отдохновения. Вторая часть, обыкновенно, медленна и лирична, с мелодичной, песенной темой (тут композитор получает шанс продемонстрировать свои способности мелодиста). Здесь нет войны полов, и структура ее, в сравнении с первой частью, может быть более свободной. Сидите и вдыхайте эту музыку.

Третья часть — танцевальная



Третья часть симфонии — танцевальная, это либо *менуэт* (старинный французский танец), либо *скерцо* (означает “шутка” — быстрая, зачастую веселая мелодия). Пишется она обычно в размере 3/4; т.е. на такт приходится три доли. (Если сосчитать “РАЗ-два-три, РАЗ-два-три”, — это пример трехдольного такта.) Йозеф Гайдн, “папа” симфонической формы, первым ввел менуэт в качестве обычной части симфонии. Послушайте, например, третью часть практически любой симфонии Гайдна, от 31-й до 104-й.

Третья часть обыкновенно состоит из трех разделов. В первом вы слышите сам менуэт или скерцо. Затем следует контрастный раздел (часто исполняемый меньшей группой инструментов), называемый *трио*. Наконец, раздел менуэта или скерцо повторяется.

Таким образом, третья часть в целом звучит так:

МЕНУЭТ — ТРИО — МЕНУЭТ

или

СКЕРЦО — ТРИО — СКЕРЦО

В следующий раз, слушая симфонию, постарайтесь различить эти три раздела третьей части. Мы можем держать пари, что вам это удастся.

Конец — делу венец

Теперь наступает бурный финал — обычно быстрый и безудержный, демонстрирующий виртуозную удаль оркестра. Финалу чаще всего присущ беспечный нрав — здесь нет погружений в пучины раздумий и переживаний. Большая часть финала связана с надеждой создать хорошее настроение. Но погодите — это еще не все! Весьма часто финал использует *форму рондо*. Да, эта заключительная часть в свою очередь обладает собственной структурой.

В рондо вы вновь и вновь слышите одну и ту же *очаровательную* тему, перемежаемую чем-то контрастным. Вот пример рондо в словесной форме:

Наш премьер не поднимет налоги.

Наш премьер — это личность.

Наш премьер не поднимет налоги.

Наш премьер положит конец преступности.

Наш премьер не поднимет налоги.

Наш премьер сделает все как надо, и это будет чертовски хорошо!

Наш премьер не поднимет налоги.

Если обозначить тему “Наш премьер не поднимет налоги” как А, а три оставшиеся — как В, С и D, то можно записать наше рондо следующим образом:

А-В-А-С-А-D-А

Вы сможете найти великолепный пример рондо в финале фортепианного концерта №22 Моцарта.

Сонаты и сонатины

Соната — это симфония, написанная для гораздо меньшего числа исполнителей, — одного или двух. Композиторы написали сотни сонат для фортепиано соло и неисчислимое их количество для фортепиано и еще одного инструмента (скрипки, флейты, кларнета, трубы, валторны — продолжите сами).

Слово *соната* означает “звучащий”. Эти пьесы дают шанс инструменту продемонстрировать его музыкальные возможности, но, обычно, в ограниченной форме, особенно в первой части. Последовательность событий, происходящих от начала до конца, настолько упорядочена, что ее часто называют *сонатной формой*. Эй, а вы уже знаете о ней! Как мы говорили, первые части симфоний обычно пишут в форме сонаты.

Хорошо, а что такое *сонатина*? В своих музыкальных поисках вы наверняка встретитесь с этим термином. Сонатина — это всего-навсего соната меньших пропорций. (Нелишне знать, что суффиксы *-ино* и *-ина* обозначают “маленький”. Как концертино означает маленький концерт, как Катерина — маленькая Катрин, так и сонатина — маленькая соната.) Сонатина мала в нескольких отношениях. Во-первых, в ней может быть меньше частей, чем в сонате, скажем, только две. Во-вторых, каждая часть коротка. В первой части обычно отсутствует раздел разработки, и мы достигаем репризы очень быстро.

Сонатинки обычно более легки для исполнения, нежели сонаты. Зачастую их пишут специально для начинающих исполнителей; в этом смысле они похожи на велотренажер. Для трансляций классической музыки по MTV такого рода пьесы — легкие сонаты — это как раз то, что нужно.

Концерты

В бытовом языке слово *концерт* означает просто представление перед публикой, например концерт художественной самодеятельности. В мире *классической* музыки это слово подразумевает *музыкальное произведение*, исполняемое солистом, прибывшим, самое меньшее, из Нью-Йорка и отхватившим за это астрономическую сумму и которому аккомпанирует весь остальной оркестр. Солоист концерта — это герой, это главный персонаж, это примадонна, которая даже не глядит в сторону дирижера, а дирижер следует за ней.

В хороших концертах аккомпанемент оркестра не сводится к простому треньканью на фоне мелодии солиста. В хороших концертах оркестру отводится равная роль, когда оркестр и солист по очереди уступают друг другу сцену, действуя в стиле эдакой “дуэли банджо”. Пример — одно из величайших произведений, фортепианный концерт №22 Моцарта.

Иногда (как в знаменитых концертах датского композитора Карла Нильсена) один из участников оркестра действует в амплу *антагониста*, как бы опровергая то, о чем говорит солист. (Конечно, подобный диалог достигается с помощью музыкальных средств — хотя публике может показаться, что антагонист вот-вот *по-настоящему* крикнет в сторону солиста: “И ты называешь это мелодией? Убирайся со сцены, профан!”)

Концерты доставляют зрителям массу удовольствия. Если вы ни разу не посещали концертный зал, непременно сделайте это. Многие приходят в зал *преимущественно* ради самого концерта. Они хотят услышать знаменитую солистку, убедиться в ее ослепительной виртуозности, оказаться смятыми ее музыкальной страстью и полюбоваться ее туалетами.

Посему солистам и платят много — от 30 до 50 тысяч долларов за *одно* выступление. Оркестру платят, потому что рассчитывают вернуть деньги сторицей. Иногда завсегдатаи концертных залов покупают сезонный абонемент, только чтобы услышать знаменитого солиста.



Если вы собираетесь на симфонический концерт, где будет звучать именно *концерт*, купите билет на место, расположенное немного левее центра. Солоист почти всегда стоит или сидит по левую руку от дирижера. Если солировать будет пианист, расположитесь еще левее (можно даже на самом крайнем месте). Фортепиано вместе с другими клавишными инструментами всегда размещаются в левой части сцены, и вы получите удовольствие, наблюдая за руками пианиста. (Но сидя в центре, вы ничего не увидите, поскольку роль *полностью* скроет от вас исполнителя.)

Структура концерта

Средняя длительность звучания концерта составляет около 30 минут. Концерты почти всегда состоят из трех частей — трех контрастных фрагментов, разделенных паузами. Для большинства концертов классических композиторов прошлого характерны три части, так же, как для голливудских кинолент, — два часа продолжительности, для бродвейских шоу — два акта, для рок-песен — три минуты звучания, а для голливудских звезд — перемена супруга каждые шесть месяцев.

В большинстве случаев три части концерта подпадают под следующую схему: БЫСТРО–МЕДЛЕННО–БЫСТРО. Эта формула, проверенная веками во всех жанрах музыки (и, между прочим, в кинематографе), особенно хорошо реализуется в концертах, позволяя солисту продемонстрировать его чудесную технику в первой и последней частях, а в средней — перенести слушателя в более интимный, душевный мир.



Солисты всегда играют по памяти, в отличие от музыкантов оркестра, подглядывающих в попитры, или дирижера, не вылезающего из толстенной партитуры. Эта традиция сохранилась со времен великих виртуозов, таких как Ференц Лист, которые были звездами своего поколения. Публика хочет видеть звезду, а звезда, играющая по нотам, — это не звезда.

Между тем, оркестр пыхтит, как паровоз и не может отступить от написанного. Поэтому и солист *не имеет права* на заминку. Но иногда такое случается — тут волосы могут встать дыбом. В этом случае дирижер и оркестр должны отреагировать в долю секунды. Если солист пропустил три страницы — что вполне возможно, поскольку темы из начала пьесы часто повторяются в конце, — дирижер обязан моментально уловить, что именно пропущено, и *как-то указать* оркестру, куда следует перейти.

Если реакция дирижера и оркестра быстра, то публика может и не заметить ошибки. Но иногда состояние разлада оркестра и солиста длится минуту или более. В некоторых случаях дирижеру приходится прибегнуть к экстренным мерам, чтобы синхронизировать оркестр и солиста. Если когда-нибудь на концерте вы услышите яростное шипение дирижера: “Перейти к 6-й цифре!”, — вам будет понятно, что произошло.

Каденция

В конце каждого концерта обычно наступает момент, когда кажется, будто все уснули — все, кроме солиста. Солист отправляется в автономное плавание по морю фантазии, которое длится от десяти секунд до пяти минут. Но это не провал, а *каденция*: композитор дает солисту возможность *выразить себя*, а проще говоря, похвастаться.

Слово *каденция* происходит от итальянского *cadenza* (“окончание”). Каденция — это просто гармоническая последовательность, аккорд за аккордом, вплоть до заключительного.

Но по мере продвижения к концу эта ниспадающая прогрессия *прерывается*. Перед заключительным аккордом или аккордами вы можете внезапно услышать, как все остановилось, а солист продолжает свое дело. (Пример — маленькая каденция из фортепианного концерта Моцарта №22 на отметке 8:50.) Когда каденция исполняется умело, она может вызвать какое-то беспокойство или напряжение, как человек, собравшийся чихнуть, начал свои “А... а... А...”, а вы ерзаете в ожидании заключительного “*пчихи!*”

Наконец, когда солист выразился, оркестр играет последние аккорды. Пир духа!

Раньше солисты исполняли свои собственные каденции экспромтом. Для великих композиторов, которые сами зачастую были прекрасными солистами, такого рода импровизации составляли предмет особой гордости. Но позже, начиная с Бетховена, композиторы записывали каденции полностью, нота за нотой. Сегодняшние солисты обычно исполняют каденции, заранее кем-то сочиненные. В любом случае, одна и та же каденция в разных исполне-

ниях звучит по-разному. Если вам кажется, что солист играет свою каденцию словно впервые, это значит, что он хорошо делает свою работу.



Чуть ли не каждая каденция завершается *трелью*. Трель — это быстрое чередование двух звуков, следующих один за другим. Попробуйте спеть трель — это легко и весело!

1. Спойте любую ноту.
2. Теперь спойте ноту, на тон выше первой.
3. Повторяйте шаги 1 и 2 быстрее и быстрее.

Это и есть трель.

Трель несколько легче сыграть на инструменте, чем спеть. В прежние времена трель была сигналом, который подавал оркестру импровизирующий солист, завершая свою каденцию. Это была команда оркестру и дирижеру проснуться, отложить в сторону журналы и быть наготове для исполнения финального аккорда. Завершив трель, солист и дирижер смотрели друг на друга, тихо перешептывались и, наконец, вместе играли заключительный аккорд.

Танцы и сюиты

Как мы уже рассказывали в главе 2, ранняя музыка сочинялась преимущественно для пения (например, в церкви) или танцев. В древние времена было очень мало “чистого слушания”.

Если, придя на концерт, вы слышите менуэт, то помните, что эта музыка ранее предназначалась исключительно для танцев. В те годы просто *слушать* менуэты могли только те, кого забыли пригласить в зал.



Но по мере развития концертной формы композиторы обратили свои взоры на танцевальную музыку. И так случилось, что определенные ритмы, гармонии и структуры, изначально созданные для танцев, нашли свое место в музыке, которую только слушают. Представьте смешную картину, когда сегодня кто-нибудь в концертном зале поднимется с места и начнет плясать под звуки исполняемого на сцене менуэта.

Большая часть классической музыки, которую вы слышите сегодня, попадает в эту категорию — музыка, сочиненная для танцев.

Для музыки танцевальных форм с определенной вероятностью справедливы некоторые положения.

- ✓ **Ритм стабилен.** Действительно, кто бы стал танцевать под нестабильный ритм? Даже за 500 лет до эры диско людям были необходимы четкие такты.
- ✓ **Музыкальные фразы повторяются.** В самом деле ничего не меняется — музыкальные идеи возвращаются вновь и вновь. И сегодня мы слышим то же самое: “That’s the Way, Uh-Huh, Uh-Huh, I Like It” или “Let’s Get Physical”.
- ✓ **Пьеса называется по имени танца.** Вспомните, например, “Вальс” или “Самба”.

Введем еще одно определение: *сюита* — это набор музыкальных фрагментов, сгруппированных вместе. Слово *сюита* происходит от глагола “следовать” и указывает на *последовательность* пьес, сменяющих одна другую (как комнаты в анфиладе).

Ранее, например, в период Барокко (конец XVII — середина XVIII века) музыкальные сюиты почти полностью состояли из танцев, и части их называли в соответствии с видом танца, который они представляли, например *allemande* (аллеманда), *gavotte* (гавот), *bouree* (бурре), *minuet* (менуэт), *rigaudon* (ригодон), *sarabande* (сарабанда), *gigue* (жига), *courante* (куранта).

Хотя их названия и звучат как список личного состава французского парламента, на самом деле — это салонные танцы, исполнявшиеся на балах при королевских дворах Европы.

Музыка вод Генделя — пример сюиты эры Барокко. Послушав ее, вы поймете, что мы имели в виду, когда говорили о стабильности ритма и о танцевальном характере.

В XIX веке слово *сюита* стало употребляться для обозначения любой группы музыкальных фрагментов, объединенных вместе: сюита из *Кармен*, к примеру, включает в себя различные мелодии и интерлюдии из оперы *Кармен* французского композитора Жоржа Бизе (1838–1875). Вы можете также найти сюиты из *Щелкунчика*, *Вестсайдской истории*, *Звездных войн* и *Boyz N the Hood* (насчет последней надо проверить).

Серенады и дивертисменты

Если для серьезного композитора и есть что-то более обидное, чем исполнение его Великой Музыки на танцах, так это исполнение в *пустом* зале. Но вот уж кто точно не пропадет, так это композиторы, которые сочиняют *серенады* и *дивертисменты*, — на такую музыку спрос будет всегда.



Представьте себе, что королю Фридриху нужна легкая музыка для вечеринки с друзьями. У него не получается воткнуть компакт-диск в свою старую стереосистему. Поэтому он обращается к группе музыкантов, работающих по вызову, с просьбой поиграть для него. Эти ребята трудятся в поте лица, целыми днями исполняя заказанную музыку. Изредка они не прочь сыграть и настоящий концерт, но теперешний заказ вызван желанием хозяина украсить общую атмосферу. А для написания серенад и дивертисментов, исполнявшихся в подобных случаях, нужно приглашать композитора.

Как вы можете ожидать, типичные серенада и дивертисмент состоят из нескольких частей (из пяти или более). Кроме того, во время обеда вам не потребуется слишком сложный музыкальный сюжет. Сейчас вам не нужны глубокие, выворачивающие кишки музыкальные мысли. Во всяком случае, не раньше десерта.

Серенады писались для духовых, деревянных и медных в сочетании с ударными, для струнных и различных комбинаций этих инструментов. Композиторы выбирали состав ансамбля исходя из реальных потребностей. Для столовой струнный квартет, вообще говоря, более предпочтителен, нежели ансамбль из труб и барабанов. Группа духовых уместнее во время ужина на открытом воздухе.

Большинство серенад и дивертисментов длятся от 20 до 30 минут. Некоторые серенады (например, прекрасная *Haffner Serenade* Моцарта) продолжаются почти час и очень хороши для прослушивания тихим вечером. Другие, подобные *Posthorn Serenade*, звучат всего 15 минут; они годятся под порцию окорока с сыром.

Прямо в середину финальной части своего фортепианного концерта №22 Моцарт вставил “оазис успокоения”, подражая звукам серенады для духовых инструментов.

Если вы слушаете дивертисмент или серенаду в концертном зале, представьте себе атмосферу, в которой произведение исполнялось впервые. Попробуйте вообразить картину, которая могла иметь место за несколько веков до нашего прихода: люди сидят на берегу тихой реки, ведут светскую беседу, жуют свои изысканные *hors d'oeuvre*, сапаре или что-то там еще и наслаждаются этой божественной музыкой, которой пропитан сам воздух.

Темы и вариации

Форель.

Форель под горчичным соусом.

Форель с зеленым горошком.

Форель с салатом из малины с зефиром в глазури.

Вот пример темы с вариациями. Если вам это понятно, то вы сможете распространить мысль и на музыкальные формы.

Музыкальная тема — это не что иное, как мелодия, появляющаяся в начале пьесы. После того как композитор завершил представление своей музыкальной темы, он начинает заявлять ее вновь и вновь — всякий раз с некоторыми небольшими изменениями. Одна вариация может изменить гармонию темы, другая — ее ритм; какая-то еще изменяет мелодию, добавляя в нее для украшения новые звуки. Но слыша каждую из вариаций, вы все равно узнаете изначальную тему, какой бы вид она ни приняла.



Прекрасный пример вариаций можно найти во второй части Симфонии № 94 Йозефа Гайдна, которая называется *Сюрприз*. Она начинается простой (почти примитивной) темой; остаток части состоит из вариаций, следующих одна за другой. Йозеф Гайдн несет ответственность и за другую мелодию, которую положил в основу своих вариаций его последователь: “Вариации на тему Гайдна” Иоганна Брамса — мастерский пример этого жанра.

Фантазии и рандоки



В давние времена композиторы предпочитали облачать свои работы в строгие формы, например форму сонаты или рондо. Эти структуры были фиксированы, неподвижны и считались чуть ли не священными. Если композитор чувствовал потребность в свободном выражении своих впечатлений и представлений, единственным спасительным выходом для него было обратиться к еще одной форме, наиболее бесформенной из всех, — *фантазии*.

Поскольку композиция именовалась “фантазией”, композитор был свободен от обычных ограничений, присущих музыкальным формам. Теперь композитора нельзя было обвинить в нарушении каких-либо святых музыкальных структур, поскольку фантазии им не следовали.



В типичной фантазии композитор представляет слушателю главную музыкальную тему в самом начале или в непосредственной близости от него. Оставшаяся часть пьесы — это размышления на заданную тему; композитор продолжает рассказ так, как подсказывают ему чувства. Ральф Вогэн Уильямс (1782–1858) использовал мелодию “Greensleeves” в начале и в конце своей короткой восторженной *Fantasia on Greensleeves*.

Фантазии обычно кишат короткими звуками, часто в свободном ритме. После того как тема задана, какой-либо инструмент пускается в полет, стремительно скользя вверх и падая вниз бездыханным. Величайший композитор, Иоганн Себастьян Бах, который был также и величайшим органистом своего времени, написал несколько фантазий для органа, при исполнении которых пальцы органиста должны просто летать над клавиатурой.

На самом деле большинство фантазий отнюдь не полностью лишены формы; просто они менее ограничены, нежели другие жанры. Поскольку многие великие композиторы провели целые годы в изучении незыблемых канонов композиции и их реализации, только редкие из

них смогли сбросить с себя шоры общепринятых правил. Бетховенская *Фантазия для хора*, например, свободна, но все-таки логически структурирована. И первая часть его знаменитой *Лунной сонаты* для фортепиано носит подзаголовок “*Quasi una fantasia*” — “почти фантазия”.

Равсодия следует тем же путем, что и фантазия, обладая подобной свободной структурой. Большинство рапсодий происходит из эпохи позднего Романтизма (середина XIX — начало XX века). Знаменитый пианист Ференц Лист написал несколько *Венгерских рапсодий* для фортепиано. (Сегодня их можно услышать в оркестровой аранжировке.) В этих пьесах он взял несколько простых народных венгерских мелодий и превратил их в виртуозное торнадо. А если вы фанат современной музыки, то, конечно, знаете “*Bohemian Rhapsody*” группы “*Queen*” — поистине гениальную рапсодию, свободное течение различных музыкальных идей.

Симфонические поэмы

Подобно фантазии или рапсодии, *симфоническая поэма* не имеет стандартной структуры. Но это связано со специфической целью: средствами музыки *рассказать о чем-то*.

Большинство музыкантов согласны с тем, что величайшим сочинителем симфонических поэм был Рихард Штраус. Помимо опер, Штраус сосредоточил свое внимание на написании поэм. Величайшие из них — *Дон Жуан*, *Дон Кихот*, *Жизнь героя*, *Так говорил Заратустра* и *Смерть и просветление*. Вы можете поближе познакомиться со Штраусом и его поэмами в главе 2.



Многие другие прекрасные композиторы также имели дело с симфоническими поэмами. Если этот жанр вас привлекает, обратитесь к циклу из шести поэм *Моя Родина* Бедржиха Сметаны; к *Легендам* Яна Сибелиуса; к поэмам *Прелюдии*, *Мазепа* и *Прометей* Ференца Листа; к произведениям *Ромео и Джульетта*, *Гамлет* и *Франческа да Римини* Чайковского; к поэме *Обручение с утренней зарей* Питера Максвелла Дэйвиса.

Один из крупнейших шедевров этого жанра — поэма *Море* Клода Дебюсси, рисующая музыкальными красками беспокойную жизнь океана.

Симфонические поэмы, ведущие свое повествование, интересно слушать. *Есть* ли у вас программа концерта или нет — неважно, слушая музыку, попытайтесь представлять себе картины, о которых она рассказывает. Можно говорить о симфонических поэмах как о музыкальных фильмах без видеоряда. Знаменитое музыкальное сопровождение Джона Уилльямса к кинофильму “*Звездные войны*” — это, на самом деле, симфоническая поэма, многим объясненная Рихарду Штраусу.

Lieder'ы и последователи

Немецкое слово *Lied* (произносится *лиид*) в переводе означает “песня”; *Lieder* — это песни, или классические песни. В XIX веке *Lieder* завоевали большую популярность, особенно в салонных концертах.

(**К вопросу о терминах:** в дискуссиях о классической музыке слово *салон* не имеет отношения к заведениям типа парикмахерских, здесь речь идет о домах богатых знаменитостей, живших сотни лет назад.)

Классические песни обычно основывались на прекрасной поэзии, например Иоганна Вольфганга фон Гёте. В то время жили многие знаменитые немецкие стихотворцы, поэтому не удивительно, что и многие великие немецкие композиторы писали *Lieder*.

Лидер по Lieder



Главой сочинителей классических песен был Франц Шуберт. Будучи автором *Неоконченной симфонии*, Шуберт, тем не менее, умудрился закончить свыше 600 своих песен. Уже в 18 лет он написал ряд глубоких и волнующих песен, среди которых была *Лесной царь* — захватывающие рассказы маленького мальчика, скачущего вместе с отцом на лошади через леса и воображающего себя похищенным лесным царем.

Шуберт объединял многие свои песни в *песенные циклы* (тематически организованные группы), такие как *Зимний путь* и *Лебединая песнь*. Песенные циклы обычно основывались на стихотворных циклах — композитор обращался к стихотворениям, составляющим единое целое, и перекладывал их на музыку.

Признание Шуберту принес неиссякаемый поток его *мелодий*. Никто не смог бы сказать, что его мелодии нельзя мурлыкать себе под нос.

Роберт Шуман, Хьюго Вольф и Густав Малер — еще трое великих создателей немецких романтических песен — не остались в долгу перед Шубертом, установившим высшие критерии жанра. Они были его преемниками, и Шуберт — их *Lieder*.

Песенные формы

Существует много различных песенных форм. Но, коротко говоря, все они сводятся к двум: одна отталкивается от *стихотворной строфы*, а музыка другой *не скована* никакими рамками.

Стихи в классических песнях играют такую же роль, как и в современной популярной музыке. Каждой строфе стихотворения соответствует одна и та же мелодия. Вам известны сотни примеров этого формата в сегодняшней музыке. Почти в каждой рок-песне, исполняемой по радио, звучат несколько стихотворных строф.

Другой, *свободный*, формат предполагает, что музыка от начала до конца непрерывно изменяется, следуя за смыслом слов и не обязательно повторяясь. Шубертовский *Лесной царь* — пример свободного формата, такова и “Богемская рапсодия” группы “Queen”.

Если вы захотите послушать классические песни в живом исполнении, побывайте в местной консерватории. Студенты-вокалисты за время обучения дают несколько обязательных отчетных концертов, в которых звучат и классические песни, зачастую просто чудесно (но жаль, что об этом мало кто знает).



Дополнительный мотив: такие концерты часто сопровождаются приемами, где угощения не только хороши, но и чрезвычайно обильны, — благодаря вековой голубой мечте концертантов о толпах будущих поклонников.

Оратории и другие хоровые пьесы

Большая часть произведений, о которых идет речь в этой книге, относится к инструментальной музыке — в ней нет *певцов*. Но наша задача не была бы выполненной, не вспомнимы об *ораториях*.



В средние века музыка выполняла преимущественно религиозные функции. Она исполнялась, за редкими исключениями, монахами и имела теософское содержание. В период Барокко все знаменитые композиторы писали музыку на религиозные темы, и не последнее место в этой музыке занимали оратории.

Оратория — это солидное музыкальное произведение для солистов, хора и оркестра, звучащее зачастую несколько часов и посвященное обычно изложению *библейских* сюжетов. Георг Фридрих Гендель (1685–1759) более всего известен своей ораторией *Мессия*, которая исполняется в каждом американском городе на каждое Рождество Христово; но в музыкальных кругах также почитаемы его оратории, трактующие темы Ветхого Завета: *Саул, Самсон и Израиль в Египте, Соломон* и многие другие.

Иоганн Себастьян Бах (1685–1750) написал несколько чудесных ораторий на темы Нового Завета: *Рождественская оратория* и *Страсти* по евангелистам Матфею, Иоанну и Луке. Он был также приверженцем музыкальной формы, называемой *кантатой*; эти произведения были на самом деле короткими ораториями. На протяжении нескольких лет Бах написал свыше 200 кантат — по одной на каждый церковный праздник.

Он написал даже пародию на кантату — под номером 211, — названную *Кантата в честь кофе*, имевшую ироничное содержание: вместо восхваления Иисуса кантата славилась кофе. Каждая ее часть превозносит чудесные живительные качества любимого напитка Баха.

Услышав однажды ораторию в живом исполнении, вы не скоро это забудете. Необходимо, однако, сказать несколько слов предостережения тем, кто собирается на публичное исполнение оратории: отдельные части большинства из них весьма продолжительны, а антракты, если таковые вообще есть, редки. Поэтому не стоит пить перед концертом много виноградного сока.

Оперы, оперетты и арии

Коль скоро мы коснулись пения, то должны упомянуть оперу. *Опера* — это музыкальная драма. Она сочетает лучшие черты театра, изобразительного искусства, вокальной и инструментальной музыки в высоко драматичной, эмоционально заряженной, неотразимой смеси.



В настоящей опере обычно вообще нет разговорной речи — все слова поются. Это привело к появлению ряда веселых пародий в кинофильмах и телепередачах.

Оперетта подобна опере (хотя обычно с облегченной темой), но с одним весьма важным отличием: в оперетте, наряду с пением, присутствуют и разговорные диалоги. Почти каждое бродвейское шоу на самом деле, если задуматься, представляет собою оперетту.

Действие оперы или оперетты иногда прерывается, чтобы персонаж мог исполнить выразительную песню. Песни такого вида называются *ариями* (от итальянского слова, означающего “воздух”). Наиболее популярные партии в любой опере — это арии. Всякий раз, когда “Три Тенора” (так, несколько фамильярно, авторы называют выдающихся певцов современности — Пласидо Доминго, Хосе Каррераса и Лучано Паваротти. У нас они не настолько популярны, чтобы получать прозвища, но по телевизору их показывают довольно часто. — *Примеч. ред.*) дают концерт, они поют одну арию за другой.

Когда оркестр приглашает знаменитого певца в качестве солиста, тот исполняет арии; то же делают и студенты на университетских отчетных концертах.

Опера, будучи категорией столь серьезной, заслуживает целой отдельной книги.

Увертюры и прелюдии

Наверняка вам уже известно, что такое *увертюра*. Это небольшая музыкальная пьеса, изначально ориентированная на исполнение в оперных спектаклях непосредственно перед поднятием занавеса. Но слово *увертюра* может иметь отношение и к короткой пьесе, назначение которой — вызвать определенные чувства. *Трагическая увертюра* Иоганна Брамса, на-

пример, не предназначалась для оперы или представления, он написал ее просто для выражения печального состояния души.

Если вы присутствовали на спектаклях в музыкальном театре или смотрели киноверсии мюзиклов, вам известно, что увертюры длятся всего несколько минут. Следовательно, симфонический оркестр должен выложить столько энергии, чтобы пьеса стала достойным введением в дальнейшее действие. Увертюра не сложна по структуре, часто эмоционально светла и длится ровно столько, сколько необходимо, чтобы перенести вас из давки, сутолоки и мелькания повседневной жизни в строгий, торжественный и глубокий мир концертного зала.

Балеты и балерины

Балет — это история, передаваемая средствами музыки и танца, в нем нет места разговорам и пению.

На заре балетного искусства танец был в нем единственной важной вещью. Задача композитора сводилась к написанию музыки, помогающей танцорам показать себя. Музыкальные стороны, такие как драматизм, темпы и красота звучания, казались зрителю, наблюдающему танец, вторичными: главное — вот молодые мужчина и женщина с потрясающими ногами. Соответственно и композиторы того времени не прилагали значительных усилий, сочиняя музыку к балетам, — это было просто фоновое музыкальное сопровождение.



Но П.И. Чайковский пошел дальше. Он написал такую ошеломляющую музыку к балетам *Лебединое озеро*, *Спящая красавица* и *Щелкунчик*, что публика больше не могла считать ее “фоновой”. Эти балеты дали отсчет времени, когда зрители стали и слушателями.

Произведения Чайковского — самые популярные и любимые во всей истории мирового балета. Другие композиторы стали брать с них пример. В частности, два русских композитора, Сергей Прокофьев (1891–1953) и Игорь Стравинский (1882–1971), внесли в искусство сочинения балетной музыки свои немалые доли.

Со временем балетная музыка стала популярной сама по себе, даже без танцев. Спектакли *Ромео и Джульетта* и *Золушка* Прокофьева не сходят с балетной сцены, но музыка к ним популярна также и в концертной аудитории. И хотя сегодня ставятся не все балеты Стравинского, их музыку можно услышать везде. Оркестры по всему миру постоянно исполняют *Жар-птицу*, *Петрушку* и *Весну священную*.

Как и в опере, где действие приостанавливается и герой исполняет арию для выражения своих чувств, в балете есть моменты, когда балерина выражает эмоции *в танце*. В такие минуты ход действия замирает. Но эти моменты — одни из самых волнующих в балете, поскольку они же и наиболее выразительны. Как арии — вершины оперы, так и эти мгновения танца — кульминация балета.

В промежутках между такими танцевальными “ариями” музыка балета часто преследует цель подражать действию, происходящему на сцене. Таким образом, большая часть балетной музыки по своей природе *программная* — в смысле “повествовательная”. Музыка ведет свой рассказ подробно, непосредственно — даже более, чем это принято в симфонических поэмах. В последних музыка передает конкретное настроение или, возможно, рисует конкретную картину. Но в шедеврах балетной музыки почти каждая нота непосредственно отвечает определенному действию, происходящему на сцене.

В концертах балетная музыка звучит в двух различных формах. Первая — это полная версия музыкального сопровождения, обычно не усеченная дирижером и состоящая из точной последовательности картин, написанных для танцоров. Такая версия может быть трудна для слушания, если вы не понимаете, о чем идет речь в “повествовательных” фрагментах между вырази-

тельными “ариями”. Если вы на концерте слушаете *полный* балет, будет лучше предварительно подробно изучить его либретто (обычно обратившись к буклету с программой).

Но есть еще и *балетные сюиты*. Балетная сюита — это коллекция из наиболее экспрессивных сцен балета-оригинала, когда многие подробности развития сюжета опущены. В результате балетные сюиты концентрируют в себе наиболее волнующие эпизоды. Когда вы слушаете балетную сюиту, уже менее существенно точное знание того, как разворачиваются события. Музыка сама по себе достаточно выразительна.

Струнные квартеты и прочее

В музыкальном отделе ближайшей к вам библиотеки можно отыскать массу записей *дуэтов* — пьес для двух инструментов. И *трио* — для трех. И *квartetов* — вы догадаетесь — для четырех. *Квинтетов* — для пяти. *Секстетов* — для шести. *Септетов* — для семи. *Октетов* — для восьми. *Нонетов* — для девяти. Список продолжается дальше и дальше.

Но одна комбинация инструментов — это доказано временем — более популярна, нежели остальные: *струнный квартет*.

Струнный квартет состоит из двух скрипок, альты и виолончели. (Подробнее ознакомиться с этими инструментами вы сможете в главе 6.) Для композитора написать пьесу для струнного квартета — дело чести и престижа. В основном структура произведения для струнного квартета такая же, как и у симфонии: обычные четыре части, расположенные в традиционном быстро-медленно-танцевально-бурном порядке.

Некоторые музыкальные формы развивались веками, пройдя через умы и руки поколений композиторов и став, наконец, совершенными. На форму струнного квартета, однако, решающее влияние оказал один человек. Им был Йозеф Гайдн.

Йозеф Гайдн (1732–1809) — один из трех лучших композиторов классического периода музыки (два других — Моцарт и Бетховен). В главе 2 рассказывается, как он жил и творил во дворце князя Эстергази в окрестностях Вены. Перевернем пару страниц: Гайдну настолько нравились условия его службы по найму, что он оставался здесь на протяжении 30 лет, вплоть до кончины своего работодателя. Все это время ему приходилось писать музыку для вечерних развлечений, происходивших дважды в неделю.

В полном распоряжении Гайдна была группа прекрасных музыкантов, которые тоже находились на полном содержании князя. Гайдн написал для них тонны музыкальных партитур: симфоний, концертов, опер, ораторий, сонат для клавишных инструментов, развлекательной музыки и 83 струнных квартета.



Будучи изолированным во дворце от жизни большого города, Гайдн варился в собственном соку с минимальным влиянием извне; это были музыкальные Галапагосские острова. Он свободно экспериментировал, испытывал новые формы и стили, проверяя, что приемлемо, а что нет. За эти 30 лет он почти самостоятельно унифицировал формы струнного квартета и симфонии.

Новации Гайдна в области разработки им музыкальных форм оказали громадное влияние на его коллег и учеников, Моцарта и Бетховена, которые называли его “папа Гайдн” и чьи струнные квартеты так же совершенны, как и гайдновские.

Зачем вообще нужны формы?

Мы рады, что вы задали этот вопрос. Действительно, вам формы *ни к чему*. Но, как вы уже знаете, композиторы прошлого были *вынуждены* облачать свои произведения в строгие формы, если хотели быть воспринятыми серьезно. И большинство из них шли на такие уступки.

Хотя существуют и более серьезные причины. Если не придерживаться определенной формы, творческий процесс становится невероятно трудным. Не зря говорят, что форма определяет содержание. Легче и продуктивнее работает, если вы следуете определенным ограничениям. Ребенку легче раскрашивать картинки по заранее намеченным линиям; музыку легче сочинять, если у вас есть форма для выпечки, в которой можно размешать тесто ваших музыкальных идей; и книга проще пишется по загодя определенному плану.

На эту тему можно было бы написать гору книг. Вопрос не нов — как влияют ограничения на творчество? Мешают или помогают? Казалось бы, откажись от ограничений, и ты свободен — твори, как хочешь. Но представьте себе, что, желая облегчить жизнь футболистам, мы разрешим им брать мяч руками. Конечно, голов будет забиваться больше, но с футболом будет покончено. А что любит народ — голы или все-таки футбол?

Не то же ли самое в поэзии? Одно дело — сляпать дюжину рифмованных строчек, но сочинить их в форме *сонета* — гораздо круче и не всякому под силу.

Опять-таки, живопись... Да все искусство — это игра по выдуманным правилам.

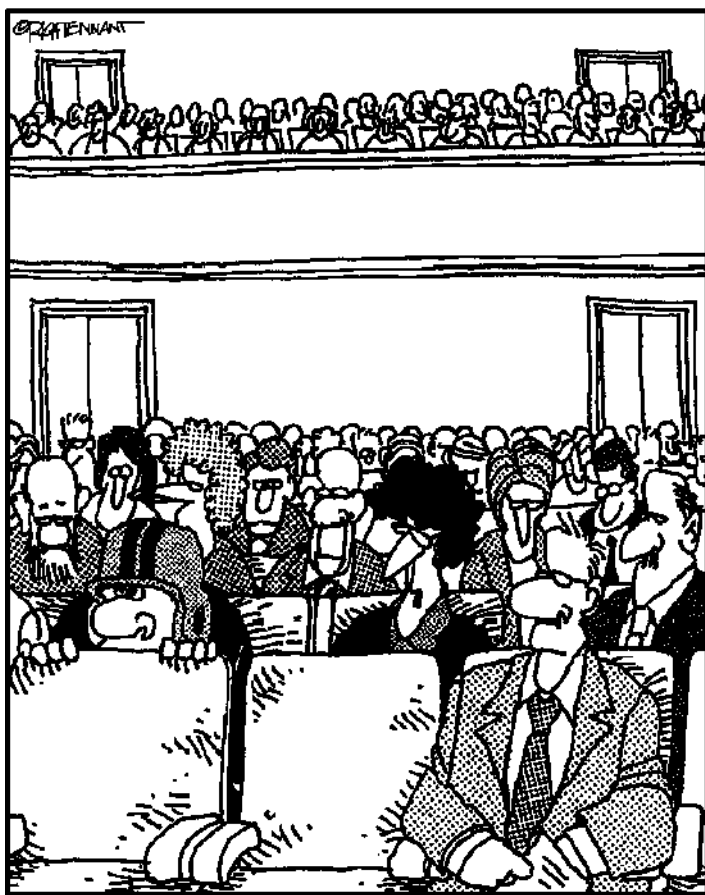
Да что искусство — вся жизнь! Брак, семья, государство... Стоп, стоп! Остановись, редактор! У нас речь идет о музыке.

Часть II

Слушай!

The 5th Wave

Рич Теннант



Не надо прятать голову: Бах — это просто
фамилия композитора.

В этой части...

Если вы прочитали часть I, то знаете теперь, кто и как делает классическую музыку и чего им это стоит. Вы вкратце ознакомились с историей музыки, композиторами, которые ее сочиняли, и формами, в которых она существует. Сейчас вы готовы слушать исполнение этой музыки — живьем.

Глава 4 расскажет об особых традициях концертных залов. В главе 5 вы совершите экскурсию по фонотеке, что даст вам некоторую практику восприятия шедевров классики. И в Антракте (так называется отдельная глава) мы проведем вас за кулисы — в очаровательную компанию музыкантов.

Глава 4

Курс выживания на концерте от Дэйва и Скотта[™]

В этой главе...

- Что надеть, где сесть и что есть
- Как расшифровать буклет с программой концерта
- Что происходит на сцене
- Дирижер: мало говорит и носит с собой палочку

Придя на концерт, вы чувствуете, будто попали на съезд ученых, политиков или бразильцев: вы входите в огромный зал, заполненный людьми, которые говорят на неизвестном языке, странно одеты и ведут себя в соответствии с этикетом, которого вы не знаете. Не смущайтесь: эта глава поможет вам не ударить в грязь лицом. Прочитав ее, вы, понятное дело, станете самым большим музыкальным снобом в этом зале.

К слову, мы будем говорить о симфонических концертах. Но все, что мы скажем, вполне применимо к концертам небольших ансамблей типа струнных квартетов или медных духовых квинтетов, или даже к фортепианным, или вокальным.

Как готовиться — или не готовиться вовсе

Не имеет смысла загодя настойчиво изучать музыку, которую вам предстоит слушать. В конце концов, классический концерт, как и рок-концерт или кинофильм, должны доставлять удовольствие.

Но все мы люди, и нам обычно нравится то, что нам более или менее знакомо.



Поэтому, в дополнение к деньгам, уже заплаченным за билет на концерт, потратить еще немного на приобретение компакт-диска или кассеты с музыкой, которую вы собираетесь слушать, или взять их бесплатно в библиотеке — определенно стоит. Это касается, по меньшей мере, *основного* произведения вечерней концертной программы. (Но какое из них основное? Почти всегда — это вещь, исполняемая *после антракта*, в завершение концерта.)

Послушайте записи. Почитайте *вкладыш* (маленький лаконичный буклет в футляре с компакт-диском, написанный музыкальным критиком). Такой подготовки будет довольно, если вы не хотите уподобиться тем не знающим меры любителям музыки, которые покупают и штудируют печатные клавиры.

Если вы предварительно не слушали записи произведений, хотя бы взгляните, придя в зал, на программу концерта. Из нее вы почерпнете краткие сведения о композиторе, написавшем эту музыку, узнаете о времени, в котором он жил, и о том, *что* он пытался высказать своим произведением.



У некоторых оркестров есть традиция устраивать перед концертом лекции. Такие выступления обычно живы, информативны и веселы. Если в оркестре они практикуются (и пользуются популярностью), то начинаются они, обычно, за час до концерта, а вы свободны в своем выборе. Приходите и слушайте.



В качестве лектора обычно выступает человек, влюбленный в музыку и знающий о ней ужасно много, — зачастую это сам дирижер или его помощник. Такого человека слушать интересно и приятно. В редчайших случаях, правда, он может оказаться невыносимым снобом. Если когда-нибудь вы столкнетесь с таким типом, выскажите ему откровенно все, что думаете о нем. Мир классической музыки совершенно не терпит подобного к ней отношения.

Когда приходить на концерт

Приходите заранее. Не следует терять ни минуты представления, кроме того, если вы окажетесь здесь пораньше, то сможете понаблюдать за необычной разминкой, которую выполняют музыканты.

Интересно посмотреть, как музыканты словно “вылизывают” отдельные фрагменты своих партий, которые кажутся им особенно сложными. Не заблуждайтесь: в этот момент они не “репетируют” — они уже знают эту музыку вдоль и поперек. Просто им необходимо подготовить свои пальцы, рты и души к ожесточенной борьбе с невероятно сложными последовательностями нот.

Можно ли прийти на “Весну священную” в набедренной повязке?

Люди часто волнуются, думая, в чем пойти на концерт. Не нервничайте — надевайте, что хотите. При посещении симфонических концертов нет совершенно никаких строгих требований к одежде.

Молодая часть публики часто одевается небрежно. Многие из старших приходят в обычном наряде — мужчины в свитерах или куртках, женщины в платьях. Некоторые предпочитают крайности и надевают костюмы с галстуками или жемчуга. Конечно, они имеют на это право и получают удовольствие, если выпадает случай так нарядиться. Мы, ваши радикальные авторы, со своей стороны, полагаем, что вечерние туалеты помогают создать нужное настроение, поэтому, идя на концерт, одеваемся поостроже.

Да, концерт часто несет на себе определенные черты торжественной церемонии. Но все это вторично по отношению к истинным ценностям — знакомству с высшими проявлениями человеческого духа (и полноправному участию в их воплощении). Для этого вам не нужны жемчужные серьги. Вам необходимы уши.

Если вы, собираясь на концерт, решите надеть маскарадный костюм (набедренную повязку и т.п.), вы, вероятно, окажетесь в одиночестве. (И на вас наверняка будут странно глядеть. Как бы предупреждаяще.) Но вас не попросят уйти. Многие даже подумают, что вас пригласили рекламировать оркестр, и будут очень довольны.



Один важный момент. Если кто-либо когда-либо даст вам любой повод предположить, что он или она не одобряет ваш наряд, сделайте следующее: обернитесь к этой особе, улыбнитесь и спросите: “Что вы думаете по поводу этой совершенно прелестной ложной каденции в завершающей части экспозиции?” Это всегда оказывает действие, независимо от того, *что* в данную минуту играет оркестр.

Но все-таки лучше подождать, пока оркестр в действительности не начнет *что-нибудь* играть.

Советы кулинару: как обедать перед концертом

Правило, касающееся обедов перед концертами, просто: старайтесь, чтобы вам не пришлось непрерывно покидать концертный зал, чтобы справить свои естественные нужды.

Классический концерт не подходит на роль послеобеденных забав, утех и удовольствий. Существует большая разница между концертом и, скажем, кинофильмом. На концерте вас развлекают живые люди, которым необходимо сосредоточиться, сконцентрироваться и не терять самообладания на протяжении долгого времени. Иногда ваше вставание с места, проход боком вдоль целого ряда кресел и бегство к выходу могут вывести исполнителей из состояния равновесия (не говоря о публике в зале).

Еда, которой следует избегать перед концертом:

- ✓ сильно прожаренные сырники
- ✓ жирный бифштекс в 32 унции
- ✓ баклажаны с чесноком
- ✓ запеканка из фасоли
- ✓ большие порции напитков

Другое предостережение: на концертах очередь в дамский туалет может растягиваться на несколько кварталов — средний симфонический зал вмещает 2000 человек, а средний дамский туалет — шесть. (Мужчины входят и выходят в одно мгновение.) Что поделать, многие оркестры именно по этой причине вынуждены удлинять свои антракты. Два совета женщинам.



- ✓ Не слишком увлекайтесь жидкостями перед концертом.
- ✓ Надевайте мужскую одежду.

Отсюда следует вывод, который опытным завсегдатаям концертных залов известен уже давно: есть надо *после* концерта.

Где сесть и как выбрать лучший билет

Все оркестры — мы имеем в виду *буквально все* — испытывают сейчас финансовые трудности. Содержание большого профессионального оркестра стоит миллионы долларов в год. Все оркестры нуждаются в нашей моральной и материальной поддержке и заслуживают ее. Мы будем чувствовать себя чрезвычайно виноватыми, давая вам советы, как сберечь свои средства при посещении концерта отечественного симфонического оркестра.

Поэтому здесь мы поступим так: дадим вам рекомендации по экономии денег на концертный билет оркестра из *Булгравии*. Булгравийские оркестры, как вам, вероятно, хорошо известно, финансируются государством. И нас не должно особенно заботить, достаточно ли хорошо поддерживает сейчас правительство Булгравии свои оркестры.

Как сэкономить деньги на концерте оркестра из Булгравии (советуют Дмитрий Погински и Саша Спекович)

Факт номер один. Лучшие места в концертном зале отнюдь не самые дорогие. Зачастую лучший звук — в задней части верхнего балкона.

Если вы сидите в задней части балкона, то можете слышать звук, отраженный от потолка. Звук здесь таков, как будто вы сидите среди оркестра, и иногда можно даже услышать разговор, который шепотом ведут музыканты. Далее, места непосредственно перед сценой, где обычно сидят знаменитости, имеют *наихудшую* акустику: сидеть здесь — все равно, что есть котлеты с избытком чеснока и недостатком лука. Нет гармонии ощущений.

Примечание. Если вам приятно понаблюдать за дирижером (или солистом концерта), то лучше сделать это, сидя перед сценой. Как быть? Ладно, бинокль — это неплохо. Можно также рассмотреть и такой вариант: вы покупаете билет на балкон и с определенного момента в первой половине концерта начинаете ошупывать взглядом партер в поисках пустых мест. После антракта вы вольны занять любое невостребованное место. В этом случае вы убиваете двух зайцев: наслаждаетесь грандиозной акустикой в первом акте и прекрасным обзором — во втором, и все это по льготному тарифу.

Примечание к примечанию. Что, если вы заняли свободное место, а некто предъявил на него свои права? Вытащите свой билет, выпучите глаза и воскликните: *“Hoppla! Et hela plata Orkestru A-1? Jot dumal shto bila Tritja Balkon ZZ-49! Jot toka requala”*. Можно еще добавить: *“Moy bonaful! Et hela Samodi?”*

Плюс улыбка — здесь она уместна. **Запомните:** всегда сохраняйте свой билет, чтобы иметь возможность вернуться обратно.

Факт номер два. Непосредственно перед концертом цены на билеты часто падают. Обратите внимание на “льготные” билеты (особенно студенческие), которые появляются за четверть часа до концерта, и стоимость которых составляет до 10 процентов от начальной цены. Можно попробовать также поискать перед входом в концертный зал спекулянтов классом выше. Они не собираются использовать свои билеты по назначению, но они и не хотят их лишиться. Иногда они требуют начальную цену, иногда предлагают билеты со скидкой, бывает, что отдают их просто так. Выглядите дружелюбно и респектабельно и попытайтесь избежать подозрений в принадлежности к секретной полиции.

Факт номер три. Если у вас материальные затруднения, а вы ни в коем случае не хотите пропустить классную вещь в концерте, попробуйте прибыть в зал к антракту (в большинстве случаев около 20:45 по восточноевропейскому времени). Некоторые уходят с концерта в антракте по многим причинам. (У них болит голова, или им не интересна финальная часть программы, или завтра необходимо рано встать, чтобы отправиться на дачу, и т.д.) Обычно они с удовольствием отдадут вам свои билеты. Поэтому стойте перед парадными ступеньками (или в вестибюле) и учтиво спрашивайте. В студенческие годы мы частенько так поступали. Теперь мы делаем так всегда.

Примечание к факту номер три (и запомните, мы вам этого не говорили). Когда публика возвращается после антракта в зал, билеты почти никогда не проверяют. Ну, и довольно об *этом*.



Факт номер четыре. Некоторые оркестры практикуют общедоступные генеральные репетиции перед концертом. Генеральная репетиция обычно чрезвычайно небрежна по характеру, но само музицирование первоклассно. В большинстве случаев музыканты играют всю подготовленную программу, эта репетиция — последняя. Часто дирижер приостанавливает исполнение и работает с оркестром. Такого рода эпизоды могут быть очень интересны, особенно если вам слышны слова дирижера. Оркестры, проводящие открытые репетиции, обычно продают билеты на них по цене около 36 булгравийских драхм.

Еще лучше иметь друзей среди музыкантов оркестра. Музыканты — очаровательный народ. Самое меньшее, они позволят вам свободно присутствовать на одной-двух репетициях.

Бить или не бить в ладоши



Одна из нелепостей потрясает вас, когда вы впервые приходите на концерт: *никто не аплодирует после завершения исполнения!*

“Какого дьявола эта публика молчит? — думаете вы, — ведь исполнение было *замечательным!*” Мы, ваши авторы, впервые встретились с таким обычаем в 8-летнем возрасте (и были очень смущены, поскольку *начали аплодировать*) и решили тогда, что это самый идиотский обычай из всех, какие можно представить. Мы с тех пор не изменили своего мнения.

Почему никто не аплодирует

Пояснение. Публика, слушая программу, знает, что *пьеса* еще не завершена — сыграна только одна *часть*. Поэтому они ждут. Весьма странно начинать дико аплодировать и выкрикивать возгласы ликования, чтобы потом оказалось, что музыка продолжается, а 1864 человека свирепо глядят на вас.

Хотя мы и не согласны с подобной фигурой умолчания, призываем вас с нею мириться. Вот некоторые общие правила, чтобы определить, завершилось ли исполнение.

- ✓ Дирижер опустил руки и держит их вниз. (Если он не хочет, чтобы аплодисменты звучали, он иногда указывает на это, поднимая руки вверх и терпеливо ожидая, или оборачиваясь к публике и глядя прямо в глаза аплодирующим, или просто кричит: “Не сейчас, олухи!”)
- ✓ Все музыканты на сцене опустили свои инструменты.
- ✓ Все вокруг стали аплодировать.
- ✓ В концертном зале включилось освещение.
- ✓ Музыканты покинули сцену и унесли свои инструменты.
- ✓ Вся публика покинула зал.
- ✓ Пришли уборщицы и начали драить сцену.



Конечно, мы могли бы указать вам более серьезные признаки того, когда же *пьеса* — включая все ее различные разделы — целиком завершается. Например, взгляните в программу; в ней всегда, непосредственно под названием пьесы, написано, из скольких *частей* она состоит. (**Запомните:** большинство симфоний состоят из четырех, большинство концертов — из трех частей.)

Нынче вам вполне могут встретиться ситуации, когда в *пьесу* добавлена еще пара частей либо все произведение исполняется вообще без пауз, что не позволяет сориентироваться, когда же наступит финал или начнется следующая часть. В этом случае публика часто начинает аплодировать еще до того, как вы поняли, что *пьеса* завершена. Ну и ладно.

Еще раз о странной политике “не надо оваций”

В сегодняшних музыкальных кругах горячо муссируется вопрос, следует ли аплодировать в паузах между частями пьесы. Отрицательный ответ возникает по двум причинам: первая — это давление со стороны окружающих; вторая заключена в следующем *мудром* соглашении, принятом только несколько десятилетий назад.



Симфония (или концерт, или сюита) предполагает целостность. Части обычно связаны между собой, подобно предложениям в абзаце или главам в книге. Аплодисменты между ними приводят к тому, что они перестают существовать как целое в вашем воображении. К концу вы можете забыть, что же происходило вначале.

Но, по нашему мнению, все вышесказанное — вздор, и вот почему.



- ✓ Слушатели, не желая кашлять во время звучания музыки, откладывают свои бронхиальные приступы до наступления паузы между частями и тогда все дружно начинают свой кашель. С точки зрения оркестра это лучше, нежели звуки кашля *во время* музыки; но кашель все же прерывает ее поток едва ли не в большей степени, чем аплодисменты.
- ✓ Иногда оркестру необходимо *настроить инструменты* во время паузы между частями. Звуки пиликания, поворачивания колков, продувания клапанов, подтягивания струн, очистки мундштуков и т.п. — во всех тональностях одновременно — прерывают поток вновь.
- ✓ **Самое главное.** Иногда первая, вторая или третья часть пьесы сыграна ну просто дьявольски хорошо, и вам *хочется* аплодировать. Возьмите, например, концерт, исполняемый одним солистом и оркестром. Мы бросим вызов каждому, кто назовет хоть одно произведение, которое завершается настолько же волнующе, как *первая* часть Скрипичного концерта Чайковского или его Концерта для фортепиано № 1. Не аплодировать после такой музыки было бы просто фальшиво, неестественно и безумно. Она пронизывает. Нужно вскочить, кричать и визжать от восторга, швырять деньги и скакать по залу, воспевая чудо Искусства. А что вместо этого? Сморкание и кашель, только и всего.

В давние времена, когда классическая музыка *была* популярной музыкой, публика свободно выражала свое одобрение (или неприятие) музыкального произведения *прямо во время его звучания*. Представления были веселыми, энергичными, свободными — как рок-концерты сегодня.

Если вы спросите у нас, какова главная причина того, что начиная с прошлого века классическая музыка стала терять популярность, мы ответим — потеря *свободы и зрелищности* концертов. Конечно, эти произведения — классика, но их святость превозносится до крайних пределов. Бетховен никогда не предполагал, что публика будет безмолвствовать до, во время и после исполнения его композиций. Если бы он посетил сегодняшний концерт, то наверняка подумал бы, что публика оглохла вместе с ним.

К счастью, по мере того как оркестры пытаются уговорить публику вернуться в концертные залы, эта затхлая атмосфера постепенно развеивается. Публика теперь позволяет себе свободнее выражать свои чувства. Дирижеры, десятилетиями безгласно разгонявшие на сцене воздух руками, нынче иногда заговаривают с залом со своего подиума. Мы смотрим на это с оптимизмом и ждем дня, когда сможем аплодировать, если сочтем это нужным.

Кого приводить, а кого оставлять дома с собакой

Детей надо приобщать к миру классической музыки возможно раньше. Но если вы опасаетесь, что во время исполнения они начнут кричать (или визжать, или капризничать), неплохим решением будет сесть поближе к выходу, а не выбирать место в середине зала.



Концертные программы бывают разные: некоторые включают много коротких пьес, а другие состоят из нескольких длинных. Чтобы определить, можно ли привести конкретного человека на конкретный симфонический концерт, примите во внимание продолжительность звучания произведений и качества самого человека. Сегодня все больше и больше оркестров предлагают концерты для семейного прослушивания и даже для детей. С минимальными усилиями вы сможете отыскать для себя подходящую программу.

На какие концерты можно (или нельзя) приходить во время свиданий

Для влюбленных концерт — чудесный способ времяпрепровождения. Вспомните обо всех этих красивых фразах, имеющих отношение к оркестровой музыке: “Я слышал скрипки”, или “Я слушала симфонию”, или “Эта музыка улаживает мой слух!” Десятилетиями симфоническая музыка была синонимом романтических историй. Только представьте: скрипки! Арфы! Тубы!

Ладно, с тубами мы погорячились, — скрипки и арфы.

Если у вас свидание и вы хотите поразить милого друга своим вкусом, культурой и чувством прекрасного, ничего лучшего, чем вечер классической музыки, вам просто не найти. Этот четко продуманный ход — романтический вечер — может, однако, и не привести к *ожидаемым* результатам, если вы не примите в расчет следующее.

- ✓ **Какого рода ансамбль вы собираетесь слушать?** Если это полный оркестр, то вы почти никогда не прогадаете (посмотрите пункт “О чем эта музыка?”, приведенный чуть ниже). Если это струнная группа (скрипки, альты, виолончели, контрабас), такая музыка, вероятнее всего, изысканно вежлива и мелодична. Если это ансамбль медных духовых инструментов, то музыка, чаще всего, мощна, громка и триумфальна. Если это группа арф, проверьте, не побелел ли от скуки кто-либо из сидящих вокруг. Если подобное случится и с вашим другом, вам не видать прощенья.
- ✓ **Музыку какого стиля или периода вы предполагаете слушать?** Этот вопрос исключительно важен. Посмотрите на “Историческую диаграмму классической музыки” (приложение Б), чтобы выяснить, к какому периоду принадлежит каждый композитор, указанный в программе. Это даст вам определенный намет на характер этой музыки. Произведения периода *Барокко* выразительны, но слишком приукрашены. Музыка *Классического периода* очаровательна и благотворна, но эмоционально сдержанна. (Она очень хороша для первого свидания с дочерью нефтяного магната.) Музыка эпохи *Романтизма* сочна, ярка и весьма экспрессивна.
- ✓ **О чем эта музыка?** Иногда классическим работам сопутствует некий связанный с ними сюжет. Если таковой есть, он всегда упоминается в программе. Некоторые из подобных историй, лежащих в основе произведения, могут не отвечать духу романтической встречи, поэтому, вероятно, прослушивания таких пьес следует избегать (особенно, если вы не знаете близко каждое из них). Например.
 - **Медитация Медеи и танец возмездия** Сэмюэля Барбера, 1946 год: грубая история о мифической женщине Медее, которая дошла до ручки и убила своих детей.
 - **Весна священная** Игоря Стравинского, 1913 год: совершенно невероятная музыкальная пьеса, изначально — балет и, возможно, самая важная классическая работа XX века. Но она диссонантна, страшна и — ох! — весьма натуралистична. Девственницу приносят в жертву богам, принуждая танцевать до тех пор, пока она не умрет. Порочное сборище.

- *Дафнис и Хлоя* Мориса Равеля, 1912 год: блестящая и обаятельная пьеса для оркестра и хора, изначально также балет с любовно выписанными картинками с натуры. В завершение исполняется одна весьма натуральная картинка — широко известный “Общий танец” (читай: оргия). Если и существует какая-то оркестровая пьеса с предельной интенсивностью грубой энергии, то эта как раз такая. Музыка в финальной сцене (особенно стоны хора без слов) сексуально вызывающая, и кое-кого из публики она может заставить поежиться от неловкости, хотя мы от нее в восторге.
- *Фантастическая симфония* Гектора Берлиоза, 1830 год: еще один великий шедевр, один из краеугольных камней репертуара. Произведение повествует о мужчине, который не может отречься от любви, принимает хорошую порцию опиума, чтобы выключить свои мысли, и мечтает об убийстве возлюбленной. Приберегите эту композицию до свадьбы.

С другой стороны, такие пьесы, в зависимости от близости ваших отношений, могут оказаться как раз кстати.

Взглянем на программу концерта

Буклет с программой — не последняя вещь на концерте, и его следует изучить. В любом уважающем себя буклете можно встретить следующее.

- ✓ Список музыкальных пьес, которые будут исполняться.
- ✓ Краткая информация о каждой пьесе и композиторе, который ее написал, включая некоторое пояснение сюжета.
- ✓ Биографии дирижера и всех приглашенных на концерт солистов.
- ✓ Список исполнителей.
- ✓ Реклама банка.

Мы собираемся познакомить вас с двумя различными концертными программами; выводы о них можно распространить на многие реальные программы, с которыми вы сможете встретиться на современных концертах классической музыки.

Типичная форма концерта

По причинам, почти непостижимым, подавляющее большинство симфонических оркестров используют одну постоянную, верой и правдой послужившую форму для 90 процентов своих концертов. Эта форма настолько общеизвестна, что большинство завсегдатаев концертных залов ничего другого и не ждет:

УВЕРТЮРА
КОНЦЕРТ
— АНТРАКТ —
СИМФОНИЯ

Этот список говорит о том, что в программе исполняются три пьесы с антрактом после двух первых. Можно сравнить это с порядком принятия пищи — закуска, основное блюдо и десерт, — за тем исключением, что в этом случае десерт окажется вдвое объемнее основного блюда и потребует 45 минут для его поглощения. Но в остальном — все то же самое.

Увертюра, как рассказано в главе 3, — это короткое введение, или прелюдия, имеющее целью возбудить ваш музыкальный аппетит. Обычно это *настоящая* увертюра, похищенная из какого-нибудь старинного мюзикла или оперы, и изящный способ начать концерт, дающий опоздавшим шанс присоединиться к аудитории, не пропустив слишком много.



В главе 3 также написано, что концерт — это музыкальная пьеса, в которой один основной исполнитель (солист) играет мелодию, а оркестр ему аккомпанирует. Концерт — это, безусловно, самая яркая часть любой программы, и многие приходят на концерт симфонического оркестра именно ради того, чтобы услышать увлекательное выступление солиста.

После антракта наступает черед симфонии. Это произведение — самое продолжительное в программе. В нем почти всегда четыре части; большинство симфоний звучат от 35 до 45 минут, занимая как раз половину общей продолжительности концерта.

Вот простой пример страницы с концертной программой, следующей традиционной форме: **УВЕРТЮРА–КОНЦЕРТ–АНТРАКТ–СИМФОНИЯ**.

Название оркестра всегда находится в верхней части страницы. Этот воображаемый оркестр “Юкка фоллз” выбрал для себя одно из самых коротких в симфоническом мире названий. Большинство оркестров именуются в соответствии с названием их города (иногда страны или штата), которое обычно сопровождается словами — *Симфонический оркестр*, *Филармонический оркестр* или просто *Оркестр*. Почти все профессиональные оркестры страны называют себя так по двум причинам.

- ✓ Подобное название автоматически создает специфическую атмосферу величественности.
- ✓ Позволяет весьма просто различать, о каком оркестре идет речь.

Симфонический оркестр «Юкка Фоллз»

Яссир Ахмед Хулиган, *дирижер*
Гектор Пернамбуко, *скрипка*

Увертюра к опере «Севильский цирюльник» Россини

Концерт номер 2 для скрипки си-бемоль минор Паганини

Allegro maestoso

Adagio

Rondo

Гектор Пернамбуко, *скрипка*

- **АНТРАКТ** -

Симфония номер 4 ля мажор («Итальянская») Мендельсон

Allegro vivace

Andante con moto

Con moto moderato

Saltarello: presto

(Некоторые оркестры, правда, используют имена типа “MusicWorks”, “Philharnova” либо “Семеро парней и их мамы”. Но рано или поздно они решат изменить название на какое-нибудь традиционное, чтобы люди воспринимали их более серьезно.)

За названием оркестра следуют имена музыкального руководителя или дирижера и, при необходимости, солиста вечерней программы. В нашем случае скрипач Гектор Пернамбуко, вероятно, не служит в оркестре “Юкка фоллз”, его, как признанного виртуоза, пригласили, чтобы придать симфоническому сезону определенный аромат.



Откровенно говоря, мы всегда недоумеваем, когда читаем “Гектор Пернамбуко, скрипка” вместо “Гектор Пернамбуко, *скрипач*”. За очень редкими исключениями, приглашенный солист — это на самом деле не музыкальный инструмент.

Музыка, как она есть

Первая вещь в программе — увертюра к *Севильскому цирюльнику* Россини. Строка в программе ничего не говорит нам о самом Россини — даже не приводит его имени. Но если перевернуть страницу, можно найти описание каждого произведения и краткие биографии композиторов. В данном случае под Россини подразумевается Джоаккино Россини (1792–1868), итальянский оперный композитор. Его оперы ставятся очень редко (за исключением *Севильского цирюльника* и *Золушки*), но *увертюры* к операм Россини сегодня широко известны и горячо любимы. Если вы читали главу 3, то знаете, что эта увертюра достаточно коротка — она звучит около семи минут. Из названия можно также сделать вывод о легком и беззаботном характере музыки; и она такая и есть.

Следующим исполняется концерт Паганини. Биография рассказывает нам, что это — не кто иной, как Никколо Паганини (1782–1840), великий итальянский мастер скрипки, написавший много блестящих и эффектных пьес для демонстрации своей виртуозности.

Заметим, что этот концерт состоит из обычных трех частей. Если вы читали главу 3, то сможете догадаться, что они следуют схеме БЫСТРО–МЕДЛЕННО–БЫСТРО; но три строки на итальянском языке, приведенные под названием пьесы, дают нам более подробные подсказки. Большинство композиторов пишут подобные слова в нотах, в самом начале каждой части, регламентируя темп и характер музыки. *Allegro maestoso* означает быстро и торжественно; *Adagio* — медленно, спокойно. *Rondo* имеет отношение к определенной музыкальной форме, где главная тема повторяется вновь и вновь — обычно в живом темпе. (В приложении В приведен полный список итальянских фраз, которые вы обычно можете встретить в программах, с указанием их значений.)

После антракта приходит черед симфонии. В 99 случаях из 100 симфонии озаглавливаются просто как “Симфония”, затем следует номер и иногда тональность. Эта имеет номер 4 и написана в тональности ля мажор. (Чтобы насладиться симфонией, нет необходимости разбираться во всей этой премудрости. Но если вы хотите побольше узнать о *тональностях*, обратитесь к главе 11.) Эта симфония, в отличие от большинства, имеет также подзаголовок: *Итальянская*. Прочитав это дополнение, вы можете держать пари, что эта музыка каким-то образом пытается выразить ароматы Италии.

Эта симфония написана Мендельсоном, и, как нам далее растолковывает наш буклет, автор ее это Феликс Мендельсон (1809–1847), великий немецкий композитор, чей талант был огромен, а жизнь — коротка. (Он умер 38 лет от роду.) Симфония, как и ожидалось, состоит из четырех частей: *Allegro vivace* (живо и бодро); *Andante con moto* (спокойно, с движением); *Con moto moderato* (с движением, умеренно) и *Saltarello: presto* (итальянский танец с прыжками; чрезвычайно быстрый). (Многие ли знают, что “Presto!” означает “Быстро!”)

Читая программу, вы можете заметить, что ловкие ребята из оркестра “Юкка фоллз” задумали великолепный план. Все пьесы в программе имеют какое-то отношение к Италии. Две первые написаны итальянцами, а третья имеет подзаголовок *Итальянская*. Это создает взаимную тематическую связь трех произведений, которые, на самом деле, весьма различны, и добавляет нашему опыту посещения концертов новую эстетическую составляющую удовольствия.

Другой вид программ

Теперь давайте посмотрим на концертную программу, не подпадающую под формат УВЕРТЮРА–КОНЦЕРТ–АНТРАКТ–СИМФОНИЯ. Действительно, программа, приведенная на следующей странице, не содержит ни увертюры, ни концерта, ни симфонии. И Италия здесь не просматривается. Узнаваем лишь антракт.



Заметим, что “Саламанка Симфони” дает три концерта. Можно ожидать заметных различий в составе публики на трех этих концертах, что следует принять во внимание, приобретая билеты. В пятницу и субботу вечером зал, вероятно, будет заполнен молодыми людьми, принадлежащими к среднему классу, причем в субботу атмосфера будет, возможно, более приподнятой. Воскресный послеобеденный концерт посетят больше детей и много граждан постарше, тех, кто не хотел приезжать вечером. Обстановка в воскресенье ожидается более свободной и, вероятно, менее официальной.

Если “Саламанка Симфони” — обычный профессиональный оркестр, то качество самого исполнения также может несколько различаться от концерта к концерту. Вечер в пятницу должен оказаться весьма волнующим. Исполнители будут пребывать в большом нетерпении — все-таки первый концерт, что и говорить. Можно, конечно, услышать там или сям пару фальшивых нот, но, тем не менее, оркестр возьмется за дело с большой ответственностью. Субботнее исполнение должно быть более совершенным, но с некоторой потерей предыдущей остроты. И наконец, в воскресенье накал спадет еще больше: третье исполнение, послеобеденная неуклюжесть, менее энергичная аудитория.

Пятница, 20 декабря, 20:15
Суббота, 21 декабря, 20:15
Воскресенье, 22 декабря, 15:15

«Саламанка Симфони» представляет:
Рождественский сюрприз!

Патрисия Пфеффермуллер, *художественный руководитель*
Андреас Валтшмерц, *баритон*

«Трихинеллэз III» Джэй П. Уокер
(1972 —)

«Медитация Медеи и танец возмездия» Сэмюэль Барбер
(1910 — 1981)

«Песни на смерть детей» Густав Малер
(1860 — 1911)

- I. Nun will die Sonn'so hell aufgeh'n
- II. Nun seh'ich wohl, warum so dunkle Flammen
- III. Wenn dein Mutterlein
- IV. Oft denk'ich, sie sind nur ausgegangen
- V. In diesem Wetter

Андреас Валтшмерц, *баритон*

*** Антракт ***

Сюита из балета «Щелкунчик» Петр Ильич Чайковский
(1840 — 1893)

- Маленькая увертюра
- Марш оловянных солдатиков
- Трепак
- Арабский танец
- Китайский танец
- Танец Дудочника
- Вальс цветов

Заметим, что в верхней части страницы указано точное время концертов. Сегодня все больше и больше оркестров начинают свои выступления в какое-то странное время, к примеру в 20:15. Причина ясна: они опасаются, что вы собираетесь прибыть позже.



Если в программе ничего не сказано о том, что композитор умер, можете уверенно ожидать от него композиции в стиле модерн. Наш мастер-модернист, Джэй П. Уокер, родился в 1972 году. За редчайшими исключениями, если оркестр собирается исполнять модернистскую пьесу (особенно с таким гипнотическим названием, как *“Трихинеллѐз III”*), эта работа будет помещена в программу *первой*. И снова этому есть скрытая причина: многие из публики не любят слушать “модернистскую классическую” музыку, думая, что она будет звучать чуждо, неблагозвучно и немелодично. А точка зрения оркестра такова: если новая работа будет исполняться *после* антракта, народ обратится в бегство. Если же ее включить в программу *непосредственно перед* антрактом, многие захотят прибыть как раз к началу второй половины концерта. Но если она указана в программе первой, никто ее не избежит — даже те, кто не хочет ее слушать, но вынужден прийти к 20:15!

Теперь посмотрим, что же дальше исполняется в нашей программе: это — *Медитация Меден и Танец возмездия* американского композитора Сэмюэля Барбера. Пьеса представляет собою *звуковую поэму*: музыкальное описание немзыкальных событий — историю, рассказанную звуковыми средствами.

Третий номер программы — *песенный цикл*: несколько песен под одним заголовком. Цикл написан Густавом Малером, великим композитором позднего романтического периода, сочинявшим симфонии и песни. Пять песен цикла перечислены в списке — но, к сожалению, по-немецки. На нескольких следующих страницах буклета переведены не только названия, но также и полный текст каждой песни. В таких случаях весьма полезно почитать эти переводы до начала концерта. Можно взглянуть на них, если есть желание, и во время исполнения; но не делайте распространенной ошибки: увязая в чтении, вы можете пропустить мгновения прекрасной музыки.

После антракта оркестр дает всеми любимую сюиту из *Щелкунчика* Петра Чайковского. Опять же, такое размещение ее в программе преследует стратегические цели: оркестр знает, что эта пьеса — гвоздь вечера, и публика не покинет зал!

Сюита, как объясняется в главе 3, — это не более чем вереница танцев, исполняемых один за другим. В данном случае названия всех танцев перечислены на странице программы.

Появляется концертмейстер!

Сейчас вы сидите в своем кресле, углубившись в чтение буклета с программой концерта. Если вы отвлечетесь и внимательно осмотритесь, то увидите одно пустующее место на сцене — как раз слева от дирижерского подиума. Это место предназначено для первого скрипача — *концертмейстера*.

Концертмейстер исполняет много важных обязанностей. Он предписывает музыкантам, играющим на струнных инструментах (и отмечает в партитуре), какие ноты следует играть движением смычка вверх, а какие — вниз. Он руководит *артикуляцией* — как протяжно или коротко следует играть ноту — с помощью выразительных жестов. И он действует как связующее звено, иногда как посол, между музыкантами оркестра и дирижером. (“Лэнни, скажи альтам, пусть порепетируют в стороне”.)

А теперь нужно настроиться...

Но все это происходит на репетициях. На сцене перед выступлением концертмейстер выполняет, как может показаться, только одну обязанность: настройку инструментов оркестра. Эта работа выглядит настолько простой или даже глупой и ничтожной, что многие зрители удивляются — нам бы его проблемы! Все, что он, по их мнению, делает — это важно выходит на сцену, принимает аплодисменты публики, поворачивается к ней спиной и привычным жестом указывает на гобоиста.

И только. Указывает на гобоиста. И за это концертмейстеру положена отдельная комната в костюмерной.

Гобоист сидит в центре духовой группы, которая размещается в середине оркестра. По жесту концертмейстера он поднимает гобой и берет одну ноту, возможно, свою единственную за весь вечер. Но не просто ноту, а, обратите внимание, ноту *ля*. И не просто *любую ля* — а *ля-440* (обратитесь к врезке “Ля-440: что бы это значило?”).

Закручивание и подворачивание, натягивание и заталкивание

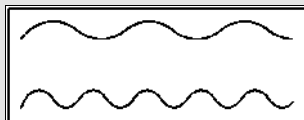
Гобоист играет свою *ля-440* до тех пор, пока все музыканты оркестра его не услышат. Музыканты настраивают свои инструменты, пытаясь в точности совместить их строй со звуком гобоя. Струнные крутят колки. Музыкант, играющий на литаврах, жмет на педали, чтобы подтянуть или отпустить кожу на своих барабанах. Деревянные и медные духовые заталкивают или выдвигают определенные части своих инструментов, делая систему трубок короче (чтобы звук был выше) или длиннее (чтобы звук понизить). Другие могут осуществить настройку, припоровив позицию своих губ по отношению к мундштуку.



Ля-440: что бы это значило?

Перед выступлением музыканты всего мира настраивают свои инструменты, совмещая их строй с нотой, называемой *ля-440*. Позвольте нам внести ясность в эту небольшую часть музыкальной терминологии.

Все звуки, которые вы слышите, вызываются вибрациями, или волнами, распространяющимися в воздухе. Представьте, что вы можете увидеть эти волны. Они могут выглядеть следующим образом.



Количество колебаний, достигающих вашего уха за одну секунду, называют частотой. Посмотрите: чем выше частота, тем выше звук, который вы слышите. Если коротко, то это все. Среди двух волн, представленных на рисунке, вторая имеет большую частоту, чем первая; следовательно, она порождает более высокий звук.

В музыкальном мире нота, под которую подстраиваются все, носит название *ля-440*, поскольку этому определенному звуку соответствует частота в 440 микроскопических волн в секунду, порождающая звук *ля*.

Возможно ли с подобной невероятной точностью определить, на какой частоте играет ваш инструмент? Великие музыканты прошлого были способны разглядеть мельчайшие отличия строя. И это благодаря своим талантам и навыкам. Но сегодня многие музыканты пользуются тюнером. Это маленький прибор, размерами чуть побольше плеера, обладающий возможностями точного измерения частоты.

На самом деле *ля-440* не была единым во все времена эталоном частоты: с годами стандартная отметка росла. В период Барокко (грубо говоря, 300 лет назад) музыканты подстраивались под более низкий звук *ля* — с частотой около 430 колебаний в секунду. В результате получается, что музыку, написанную в период Барокко, скажем, для певиц сопрано, петь теперь гораздо сложнее, чем тогда. Например, верхние ноты в великой оратории Генделя *Мессия* теперешнему хору даются с гораздо большим трудом, нежели в 1742 году.

И сегодня эталонное значение частоты настройки продолжает неуклонно расти. Многие оркестры предпочитают использовать *ля-442*, звук с едва заметными отличиями от прежнего. По их мнению, более высокая частота порождает более яркое звучание.

Однако терзает мысль, что эта неугасающая тенденция когда-нибудь приведет к глобальному потеплению атмосферы, смещению материков и истощению запасов солнечной энергии.

После того как все музыканты настроились на *ля*, исторгнутое неутомимым тружеником-гобоистом, концертмейстер занимает свое место. Оркестр безмолвствует, и гнетущая тишина распространяется на весь концертный зал.

Еще мгновение, и всплывает дирижер. Публика дико аплодирует.
Но почему? Он ведь еще ничего такого *не сделал!*

Явление дирижера

Не следует испытывать чувство стыда, если вы не понимаете важности роли дирижера. Недоумевают музыканты-новички. Недоумевают многие в зале. Даже оркестранты иногда недоумевают.

Будучи дирижерами, мы чувствуем непреодолимое желание внести разъяснения.

Профессиональный оркестр — это группа высококвалифицированных специалистов. Каждый из них имеет диплом консерватории или иного музыкального учебного заведения, каждый — самостоятельный художник, обладающий вкусом, авторитетом в музыкальных кругах и яркой техникой. Но соберите всех этих музыкантов вместе в одной комнате, и вы гарантированно услышите, самое меньшее, 50 различных мнений о том, как должна звучать эта музыка. Результатом будет хаос — и, возможно, кулачные бои. Чтобы избежать всего такого, существует дирижер, чьи обязанности отчасти музыкальные, отчасти — политические.

Музыка — живое искусство, поэтому вполне допустимо нескольким людям предлагать различные трактовки некоторой пьесы. Послушайте пару разных компакт-дисков с записью одной и той же классической работы, и вы поймете, что мы имеем в виду. Даже если произведение остается в точности тем же, некоторые исполнения звучат быстрее, а другие — медленнее. Одни — громче, другие — тише. И некоторые интерпретации чрезвычайно волнующи, а другие — пресны и банальны.

В оркестровой музыке подобные различия проистекают, в большей степени, от результатов работы дирижеров. Дирижер ответственен за выбор скорости исполнения (или, как еще говорят, *темпа*), баланса и уровней громкости звучания, продолжительности звука, за *фразировку* и драматическую постановку каждой музыкальной пьесы, исполняемой оркестром. Все это вместе и называется *интерпретацией*.

Почему существуют интерпретации

Вы спросите, почему бы *композитору* не задать значения всем этим переменным величинам?

Не корректно. Композитор может написать в начале пьесы *Allegro*, т.е. живо, или быстро. Хорошо, но *насколько* быстро?



Некоторые композиторы идут так далеко, что точно отмечают, как быстро должна звучать их музыка. Для этого они используют *метроном*, устройство, получившее повсеместное применение еще во времена Бетховена (рис. 4.1). Установите его на любое число от 30 до 200, и он звуками щелчков будет отмечать указанное количество единиц в минуту. Часы с прыгающей секундной стрелкой, к примеру, “щелкают” в точности 60 раз в минуту.

Большинство композиторов, начиная с Бетховена, указывали в начале каждой музыкальной пьесы значения скорости раскачивания метронома — так зачем тогда необходим дирижер с его регламентацией темпа?

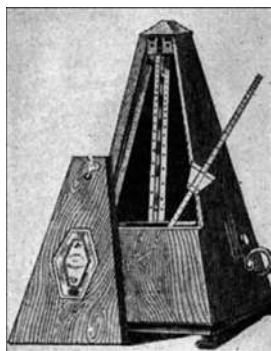


Рис. 4.1. Метроном помогает музыканту отсчитывать время

Отличный вопрос. И у нас есть, по меньшей мере, три ответа.

- ✓ Даже самые виртуозные музыканты не обладают абсолютно непогрешимым чувством темпа. В следующий раз, если вам представится такая возможность, попросите маститого виолончелиста пропеть вам 120 долей в минуту. В большинстве случаев он это сделает довольно точно, но долго не продержится. И в большой группе музыкантов, такой как оркестр, даже при наличии четко прописанных отметок метронома вы будете, вероятно, каждый раз получать слегка различающиеся интерпретации. Дирижер присутствует здесь, чтобы управлять темпом оркестра.
 - ✓ Композиторы также понимали, что на темп влияют многие факторы: различные концертные залы с их специфической акустикой, различные составы оркестров и даже разное атмосферное давление. Скорость звучания покажется вам совершенно адекватной в сильно резонирующем зале *Concertgebouw* в Амстердаме, в то время как в зале с относительно сухой акустикой, *Robert Louis Stevenson Elementary School* в Фарфаллу, Вайоминг, все будет звучать гораздо медленнее. Определение темпа, отвечающего каждой конкретной ситуации, возложено на дирижера.
- В результате дирижеры XIX века чувствовали свободу трактовки указаний композитора относительно значений метронома — или даже полностью игнорировали их. Симфонии Бетховена, например, почти всегда исполняются в более медленном темпе, чем предполагал сам автор. Традиции и всяческие домыслы, касающиеся правильности задания темпа этим старым и больным человеком (серое вещество его гениального мозга обычно не имеется в виду), привели к тому, что поколения музыкантов вошли в противоречие с желаниями бедного Людвиг.
- ✓ Большинство композиторов *не хотят*, чтобы их музыкальное произведение от начала до конца исполнялось в одном ровном темпе. Они могут, конечно, для удобства задать значения метронома, но все равно предполагают при этом определенные приливы и отливы темпа. Им хочется, чтобы в определенные моменты их музыка замедлялась и действовала расслабляюще; в другие — желают незначительно акцентировать и ускорить ее.

Дирижер должен довести все эти оттенки до музыкантов.



Рассекая время

Эту задачу дирижер выполняет с помощью своей *палочки*. Вы, конечно, видели, как дирижер рассекает воздух сверху вниз и слева направо, — этим он задает темп музыки (рис. 4.2). Или, фигурально выражаясь, он рассекает время на маленькие сегменты. В каждый из этих сегментов оркестр укладывает несколько сыгранных им нот.

На заре классической музыки в оркестрах *не было* дирижеров. Руководителем оркестра был первый скрипач или, иногда, музыкант, игравший на клавесине. Он давал команду начинать в определенном темпе, поднимая руку или смычок скрипки. За этим музыкантом следовали остальные, прислушиваясь, как он исполняет свою партию.



По мере того как музыка становилась все более сложной, требовался музыкант, чья единственная роль сводилась бы к руководству всем течением музыки, — дирижер. Одним из первых дирижеров был композитор эпохи Барокко Жан-Батист Люлли (1632–1687). Он стоял перед оркестром с тяжелым жезлом в руках и отсчитывал время, ударяя им об пол.

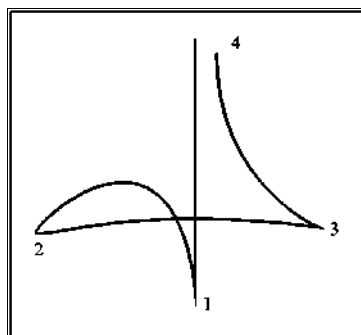


Рис. 4.2. Рассечение времени: схема движения руки дирижера отображает различные доли музыкального такта

Тяжелый жезл имел два недостатка. Во-первых, он при каждом ударе издавал громкие звуки. Во-вторых, он убил Жана-Батиста Люлли. Однажды, весело отсчитывая такты, Люлли ударил себя жезлом по ноге. В результате была занесена инфекция, переросшая в гангрену, и композитор умер.

В более поздние годы тяжелый жезл был заменен рулоном нотной бумаги. Последний получил популярность из-за двух своих неоспоримых преимуществ: он не издавал звуков при ударах и не мог вызвать гангрену.

Наконец, в XIX веке место бумажного рулона заняла деревянная палочка. Дирижер мог теперь управлять палочкой с помощью одних пальцев, обрисовывая музыку посредством изящных и грациозных жестов.

Примерно в то же самое время такие композиторы-дирижеры, как Рихард Вагнер (1813–1883) и Густав Малер (1860–1911), сформировали новый стереотип волевого, темпераментного, страстно увлеченного, самолюбивого художественного руководителя. Своими новыми мощными дирижерскими палочками они утвердили себя в качестве богоподобных существ, ожидая со стороны оркестра почтительного уважения к каждому взмаху их запястий.

Миф о дирижере как сверхчеловеке продолжает жить по сей день, увековечиваясь некоторыми ретивыми директорами оркестров и, отчасти, — самими дирижерами.

Что еще есть в их послужном списке

Да, сегодня дирижер действительно должен проявлять *некоторые* волевые качества. Прежде всего, он стоит перед сотней превосходных музыкантов, которые разбираются в музыке, по меньшей мере, так же хорошо, как он сам. Он должен убедить этих артистов следовать *его собственной* музыкальной интерпретации. Это было бы тяжело сделать, не имея определенной доли самолюбия. Но, конечно, это отнюдь не сверхчеловек от дирижирования. Просто он обязан обладать невероятным количеством знаний и умений.

Дирижеры должны хорошо разбираться в теории и истории музыки, досконально знать все инструменты и все музыкальные стили, уметь расчленить музыкальную пьесу на составные части, быть близко знакомым со всей западной музыкой и знать несколько иностранных языков. Они также должны обладать хорошим слухом, разносторонними человеческими качествами и безукоризненной техникой самого дирижирования. Если и этого покажется мало, то, кроме сказанного, они обязаны знать все стороны жизни оркестра, чтобы иметь возможность давать верные ответы на неисчислимое количество вопросов, которые ежедневно им адресуют их коллеги.

Изречения дирижера Юджина Орманди

Юджин Орманди (1899–1985) был знаменитым дирижером Филадельфийского оркестра. На протяжении многих лет музыканты оркестра собирали его смешные высказывания. Хотя, конечно, дирижер славен не словами.

- “Кто сидит на этом пустом месте?”
- “Вы, наверное, думали, что я дирижировал, а я как раз этого и не делал”.
- “Почему вы всегда так настойчиво пытаетесь играть, как только я начинаю дирижировать?”
- “Это было не так трудно, как я думал, но все-таки труднее, чем оказалось”.
- “На каждом концерте у нас возникают проблемы с темпом. А ведь тут ясно написано: 80... или нет, 69”.
- “А вы играли? Звучало очень неплохо”.
- “Если вам что-то непонятно в вашей партии, выбросьте, уже и так много чего выброшено”.
- “Ну да, баланса пока еще нет, так ведь солист еще летит в самолете!”
- “Сегодня вечером с нами Уильям Ворфилд, который с нами сегодня вечером. Он удивительный человек, как и его жена”.
- “Бизе был очень молодым человеком, когда сочинил эту симфонию, так и играйте ее нежнее”.
- “Я никогда не говорю то, что имею в виду, но я всегда пытаюсь сказать нечто подобное”.
- “Серкин так плохо себя чувствовал, что почти умер через три дня”.
- “Позвольте мне объяснить, что я делаю. Я не хочу вводить вас в заблуждение больше, чем это необходимо”.
- “Я не хотел заставлять вас нервничать, но, к сожалению, я собираюсь это сделать”.
- “Расслабьтесь. Не раздражайтесь. Силы небесные, это же Филадельфийский оркестр!”

Дирижеры с годами непрерывно становятся лучше, вплоть до их последних лет. (Некоторые музыканты думают, что дирижеры продолжают улучшаться даже после своей смерти. Теперь мы *понимаем*, что же они подразумевают, когда говорят: “Хороший дирижер — это мертвый дирижер”.)

Дирижер выходит на сцену, кланяется и поднимает свою палочку. Оркестр ошетинивается — и концерт начался!

Глава 5

В вихре музыки

В этой главе...

- Что и как слушать
- Разбор шедевров “по винтикам”

В этой главе вы познакомитесь с шедеврами классической музыки, которые представляют основные стили, — от Барокко до начала XX века.

Мы не предполагаем, что у вас дома есть все упомянутые здесь произведения. Но если вы заинтересовались классической музыкой (да и пора, ведь это уже пятая глава), может быть, стоит купить эти записи, не понравятся вам — понравятся вашим детям. На то она и классика, что ее можно покупать впрок.

Если не хотите покупать, возьмите в музыкальной библиотеке или одолжите у знакомых.



Между прочим, само по себе опрашивание друзей о записях классической музыки здорово поднимет вас в их глазах: “Дружище, нет ли у тебя на компактe *Хорошо темперированного клавира* Баха? Я тут читаю любопытную книжонку — *Классическая музыка для чайников*.”

Если, слушая в первый раз какую-либо запись, вы почувствуете, что музыка не доставляет вам удовольствия, — ради Бога, переключайтесь на другую. Мы не сторонники насилия, мы хотим показать то, что любим сами.

И все же, если вы не можете поладить с каким-то произведением с первого раза, отложите повторную попытку прослушивания, скажем, на неделю. По мере того как вы знакомитесь с музыкальной пьесой ближе и ближе, происходит нечто интересное: ее значимость может возрасти для вас.

Наши комментарии, понятно, весьма субъективны, и отражают *наше* мнение; *вы* же смогли бы обрисовать эти произведения иначе. Между тем, вы можете узнать, *что думают* о музыке другие люди.

Примечание. По мере нашего повествования мы будем указывать на определенные моменты произведений, используя временные отметки. Например, **1:34** означает, что вы можете воспользоваться кнопкой быстрой перемотки на CD-проигрывателе, чтобы перейти к моменту, отстоящему от начала дорожки на 1 минуту и 34 секунды. (Еще лучше: расслабиться и просто *послушать* музыку, пока она не достигнет этой отметки.)

Гендель, Сюита № 2, Музыка вод: а-ля “хорнпайп”

Это, вероятно, одна из наиболее известных инструментальных пьес Георга Фридриха Генделя. Гендель был великим мастером эры Барокко, и эта пьеса представляет собой отличный пример его энергичной танцевальной музыки.

0:01 Пьеса начинается знакомой мелодией матросского танца *хорнпайп*, исполняемой деревянными духовыми инструментами — точнее говоря, гобоями и фаготами в сопровождении клавесина.

0:16 Вступают трубы, играя начало того же матросского танца. У отметки **0:23** трубам начинают вторить валторны.

0:35 После коротких вариаций медных в мелодию впервые вступают струнные инструменты. Не подглядывая на счетчик CD-проигрывателя, попробуйте сами, по характеру музыки, определить этот момент. Тембры музыки меняются коренным образом, и первенством завладевают скрипки, альты, виолончели и контрабасы.

0:42 Вначале трубы, затем валторны и, наконец, весь оркестр повторяют тему, доводя ее до логического завершения.

1:03 Но что это? Кажется, будто музыка звучит заново. Музыканты повторяют нота в нота все, что они играли до сего момента.

2:03 Теперь наступает что-то новое: контрастный (или, как часто говорят музыканты, *средний*) раздел. (Если вы читаете дальше, то узнаете, почему такое определение подходит.) В чем же контраст? Во-первых, мелодия иная. Во-вторых, музыка звучит тише, чем до сих пор — во многом благодаря тому, что все медные инструменты уже не играют. В-третьих, этот раздел написан в *минорной тональности*, и при прослушивании он создает совершенно другие ощущения, нежели начальный, открывающий пьесу, и *следующий, мажорной тональности*. (О мажорных и минорных тональностях читайте в главе 11.)

2:58 Вновь мы слышим знакомую тему матросского хорнпайпа из начала пьесы, но в этот раз вместо деревянных духовых инструментов мелодию исполняют *струнные*. Но что может заметить *каждый*, хотя бы подсознательно, — это новый и свежий характер музыки, даже при том, что исполняется старая тема.

3:14 С этого момента и до конца части последовательность событий точно такая же, как и раньше. (Подробное описание приведено в абзацах от **0:16** до **1:02**.)

Если возвратиться назад и “взглянуть” на эту музыку как бы со стороны, можно сделать некоторое обобщение, касающееся ее структуры. Посмотрите, что случится, если обозначить тему матросского танца как А, а контрастный минорный раздел — как В. Мы получим последовательность

А — А — В — А

Эта форма *невероятно* важна для всей истории музыки. Во времена после Генделя она стала основой *сонатной формы*, о которой вы можете прочитать в главе 3 и в нашем дальнейшем обсуждении *Пятой симфонии* Бетховена. Тысячи и тысячи композиторов использовали сонатную форму — вплоть до настоящего времени.

Теперь вы понимаете, почему музыканты ссылаются на контрастный раздел В как на *средний*: поскольку, когда он звучит, становится ясно, что рано или поздно начальная *тема А* вновь возвратится.

(В джазе эта форма получила название *стандарта* — 32-тактовая пьеса, 4 раза по 8 тактов; средняя часть называется *бридж*. — *Примеч. ред.*)

Бах, Хорошо темперированный клавир: Прелюдия и fuga до мажор

В начале этой главы мы упоминали, что Георг Фридрих Гендель был великим мастером эры Барокко. Да, но тогда Иоганн Себастьян Бах был *величайшим*.

Бах и Гендель жили и творили в одно и то же время — они и родились в один год. Но они никогда не встречались друг с другом и развивали совершенно различные стили музыкального письма.

Самое большое отличие состоит в использовании ими *контрапункта* — приема, когда несколько мелодических линий исполняются одновременно. Бах применял его чаще, чем Гендель. И в композициях, о которых пойдет речь, контрапункт наиболее нагляден.



В давние времена клавишные инструменты настраивались таким образом, что звучали верно только в определенных тональностях. (Более подробные сведения о тональностях приведены в главе 6.) Но в период жизни Баха правила настройки клавишных подверглись серьезным изменениям. Впервые их стали настраивать так, чтобы музыкальный интервал от одной клавиши до другой сохранялся постоянным. Такое достижение сделало возможным исполнение музыки в любой тональности — начиная с любой ноты на клавиатуре. В ознаменование его Бах сочинил книгу из 24 прелюдий и фуг — по одной на каждую тональность мажора и минора. А затем, во второй книге, он вновь повторил замысел. Сегодня эти пьесы — “48”, как их часто называют, — сохраняют свое значение как одни из самых прекрасных произведений для клавишных инструментов.

Мы собираемся послушать первые прелюдию и фугу из *второй* книги Баха. Поскольку они занимают первое по порядку место, они и написаны в простейшей из всех тональностей — до мажор, — которая использует только белые клавиши звукоряда.

0:02 В этой записи вы сможете услышать звучание *клавесина*, раннего клавишного инструмента, существовавшего задолго до появления фортепиано. Бах написал некоторые из своих лучших вещей именно для этого инструмента.

Здесь мы слышим начало прелюдии. Оно имеет монументальный характер, как будто Бах открывает большие двери, ведущие в огромное здание.

По нашему мнению, такое впечатление возникает из-за использования Бахом *педальных нот* — низких звуков, закладывающих основу, на которую нанизываются кружева остальных. Если быть внимательным, можно услышать, что первый звук (нижнее *до*) длится целых 13 секунд. Педальные ноты придают музыке каменную непоколебимость — от этого и возникает ощущение ее торжественности.

По мере звучания пьесы в ней ясно слышится контрапункт. Кажется, будто мелодия звучит везде: иногда в верхних регистрах, иногда в нижних, а иногда — в средних (так называемых *средних голосах*).

Если вы уже прочитали главу 6, то, возможно, помните, что клавиши клавесина *не чувствительны к силе нажатия*. Другими словами, независимо от того, насколько сильно или легко вы надавливаете клавиши, уровень громкости звука не изменяется. Один из способов, с помощью которых исполнитель может создать иллюзию большей громкости, состоит в использовании *арпеджио*. Вместо одновременного нажатия трех или четырех клавиш аккорда он нажимает их поочередно с интервалом в долю секунды (обычно начиная с самой нижней ноты). Во время исполнения это создает иллюзию повышения громкости. Можно слышать этот прием у отметки **1:00**, а затем вновь, *очень* отчетливо, в самом конце прелюдии, в **2:10**.

Когда прелюдия завершается, вы можете подумать, что пьеса исчерпана. Но, как знают музыканты, главное только начинается. Вступает *фуга*.

Легче всего понять фугу, если представить ее в виде песни, исполняемой четырьмя различными голосами. Музыканту приходится имитировать все эти голоса с помощью всего двух рук — это чрезвычайно трудная задача.

2:16 Первый голос поет мелодию фуги самостоятельно, без аккомпанемента.

2:22 Теперь, когда Первый продолжает петь уже нечто новое, Второй голос начинает ту же мелодию, но несколько выше, чем это делал Первый.

2:26 Ситуация становится более сложной. В то время как голоса Первый и Второй продолжают звучать, занимаясь собственными делами, мелодию начинает Третий голос. Обратите внимание, можете ли вы услышать точный момент вступления Третьего голоса. Его легко узнать благодаря тому, что он поет самые низкие ноты.

2:31 Но погодите — это не все! В ансамбль вступает Четвертый голос. На него нельзя не обратить внимания, поскольку в данный момент он поет самые высокие звуки, и эти звуки — наивысшие с самого начала фуги.

Теперь все четыре голоса продолжают свой жаркий спор. Хотя каждый говорит о чем-то чрезвычайно личном, все они, тем не менее, достигают взаимной гармонии. Вот в чем существо контрапункта, характерной черты композиций Баха, и вот что придает фуге особенную прелесть. Уж насколько тяжело *играть* фугу — а *сочинять* ее в миллион раз тяжелее.

Сейчас, когда вы уже достаточно знакомы с мелодией этой фуги, вы сможете распознать ее маленькие фрагменты везде, где они всплывают. Следует прислушиваться к группе из шести нот: двух первых — очень коротких, затем двух — несколько более длинных и двух — еще длиннее. Это — основной элемент нашей мелодии. Вы можете услышать его на отметках **2:46, 2:50, 3:02, 3:12, 3:16** и во многих других местах.

У отметки **3:21** Бах представляет общую технику фуги. Ближе к концу пьесы явления основной мелодии в разных голосах становятся все более близкими и быстро сменяющимися друг друга. Теперь голос вступает с частотой раз в секунду, усиливая общее напряжение.

Сейчас, увидев, как построена эта фуга, вы можете подивиться ее сложности и насладиться ею еще больше. И теперь-то вы сможете понять, почему многие люди причисляют работы Баха к другим истинным рукотворным чудесам света, подобным Картезианскому монастырю, плотине Хувер или Великой китайской стене.

Моцарт, Фортепианный концерт № 22 ми-бемоль мажор: 3-я часть

Эта пьеса — не самая знаменитая среди фортепианных концертов Вольфганга Амадея Моцарта, но одна из лучших. Мы выбрали эту часть из-за того, что она примечательна во многих отношениях. Эта музыка прекрасна, остроумна и драматична, она воплощает в себе саму душу Моцарта — утонченную, благородную, теплую и живую.

Наш фрагмент — это третья, финальная, часть *Фортепианного концерта* № 22 ми-бемоль мажор. Она представляет собою *рондо* (см. главу 3), в котором главная тема неоднократно повторяется, перемежаясь несколькими маленькими, второстепенными.

0:02 Фортепиано начинает прямо с главной темы (или мелодии). Мы будем называть ее *темой А*. Проста, не правда ли? Как колыбельная для маленьких детей. Или как звуки охотничьих рожков, слышимые издалека. Мы полагаем, Моцарт подразумевал здесь звучание... через мгновение мы это услышим.

0:11 Вновь *тема А*, громко — теперь уже полным оркестром.

0:20 Оказывается, что мелодия, которую вы только что слышали, была лишь *первой частью* всей темы. Фортепиано рассказывает теперь нечто еще.

0:29 В то время как фортепиано занято трелью, валторны играют маленькую ритмическую фигуру, состоящую из четырех быстрых звуков. (Этот фрагмент *определенно* предполагает имитацию сигналов охотничьих рожков.) И через одну секунду этот музыкальный оборот повторяется кларнетами.

0:32 Теперь фортепиано вновь пускается в маленький полет фантазии, возвращая нас обратно к главной теме.



0:39 Вновь — первая часть *темой А*. Но на этот раз, вместо простого повторения ее первоначального звучания, оркестр предпринимает собственную попытку пофантазировать. Используя профессиональный язык, мы могли бы сказать, что оркестр “задает тональность пьесы”, устанавливая прогрессию аккордов, которая позволяет легко определить, в какой тональности мы находимся.

0:59 Маленькое очаровательное приложение к основной теме. Этот фрагмент начинается двумя кларнетами, первый из которых ведет быстрый кружевной аккомпанемент сверху до нижнего предела его диапазона, а второй, вместе с валторной, играет остроумную маленькую мелодию.

1:08 Одинокий фагот добавляет еще один штрих к главной теме, который четырьмя секундами позже повторяет флейта соло. Наконец, весь оркестр приходит к заключению, как бы говоря: “Хватит дополнений. Вернем-ка наше рондо на место”.

1:22 После того как, кажется, должен прозвучать финальный взрывной аккорд оркестра, звук вдруг затихает, т.е. *почти* затихает. Если прислушаться очень внимательно, можно услышать как бы *импровизированный аккомпанемент* струнных (повторяющаяся короткая фигура *ожидания*), словно скрипки говорят фортепиано: “Если ты готово, давай, плыви за нами. Водичка замечательная”.

1:26 После двукратной просьбы фортепиано дает себя уговорить и соглашается. Оно вступает, вначале — почти робко, а затем...

1:38 фортепиано начинает подражать теме фагота и флейты (которая исполнялась в **1:07**).

Теперь позвольте нам сделать паузу на секунду (точнее, на 37 секунд). Почему мы объясняем все это так подробно? Во-первых, мы хотим показать вам, как можно расчлнить музыку на части. И во-вторых, все эти фрагменты будут повторяться в этом произведении и дальше. А если вам хочется изучить музыкальную пьесу, чтобы исполнить ее на рояле или дирижировать, понимание принципов дробления произведения на мелкие структурные части окажет вам неоценимую услугу.

1:47 А тут произошло нечто едва уловимое. С самого начала части музыка пребывала в тональности ми-бемоль мажор. Каждая прогрессия аккордов, каждое инструментальное вступление, каждая фраза подтверждали эту тональность вновь и вновь. Но сейчас, впервые, мы получили намек, что пьеса собирается покинуть безопасное и комфортное лоно основной тональности.

Прежде, будь вы композитором, пожелавшим изменить тональность, вы не смогли бы этого сделать резко; вам пришлось бы пройти через последовательность аккордов, *постепенно* доставляющую к нужной цели, — таким образом, чтобы не расстроить чувствительные уши слушателей.

Как раз между отметками **1:47** и **1:48** звучит странный аккорд, уведомляющий о начале сдвига тональности. Эта *модуляция* занимает определенное время. Среднему человеку кажется, будто фортепиано, говоря школярскими словечками, тренькает вокруг да около в течение 45 секунд. Но музыка будет выглядеть более интересной, если вы понимаете, что под этим треньканьем кроется прогрессия аккордов, необходимая для осуществления желаемой модуляции. И когда же мы достигнем новой тональности?



2:25 Вот сейчас. С новой тональностью приходит и новая тема — *тема В*. Музыкальные теоретики скажут, что эта тема звучит в *доминантной* тональности, обладающей специальным отношением к тональности *темы А*. Если вы хотите больше узнать о подобных отношениях, обратитесь к главе 11.

2:34 После того как фортепиано заявило *тему В*, вступает прекрасное соло кларнета, подражающее теме и даже расширяющее ее. Фортепиано еще тренькает почти минуту — и ...

3:21 музыка вновь куда-то поворачивает. В течение последней минуты все это “треньканье” только подтверждало тональность *темы В*. Но сейчас мы снова, похоже, собираемся покинуть эту тональность, и посредством нисходящих гамм валторн ...

3:26 мы возвращаемся к *теме А*! И в исходной тональности, в придачу! Теперь, если вы любитель рондо, вы *знаете*, что вскоре может случиться. (Во времена Моцарта об этом знали все, даже не слишком задумываясь.) У отметки **3:32** оркестр вновь приходит в движение (как он делал это в **0:09**).

3:42 А что же новенького теперь? Вместо простого подражания фортепиано оркестр делает что-то причудливое: он уходит в еще одну тональность, отличную от основной. Его звучание становится тише, а фортепиано играет трель на фоне нижних аккордов, продолжающих действия по изменению тональности.

4:06 Фортепиано внезапно берет мощный аккорд, а духовые вступают и держат ноту. Затем фортепиано еще какое-то время продолжает вариации вокруг этого аккорда, — и звуки постепенно ослабевают. Все замерло! Что же случилось?

4:18 Пьеса достигла новой темы — мы будем называть ее *темой С*. Она *гораздо медленнее* остальных и подобна оазису отдохновения, эдакому Центральному парку посреди беспокойного действия.

Моцарт уподобил *тему С* серенаде для духовых инструментов; такие пьесы исполнялись теплым вечером на открытом воздухе для королев, которые сидели и потягивали маленькими глотками свои коктейли из рома с лимонным соком. Сейчас в действии одни духовые: не слышно скрипок, альтов, виолончелей, контрабасов — впервые с самого начала произведения.

4:40 Но здесь, подхватывая тему, вступает фортепиано, за ним — струнные. Слышите ли вы, что этот фрагмент — *точное* повторение предыдущего?

5:04 Но духовые сказали еще не все. *Тема С*, оказывается, состоит из двух частей, и серенада гармонично продолжается пением второй части. В **5:26** фортепиано и струнные вновь, как и раньше, подражают музыке духовых.

6:00 Здесь струнные играют *пиццикато*, или щипками пальцев правой руки, а духовые исполняют длинные аккорды, которые кажутся застывшими в воздухе. Но затем ...

6:37 *креcendo* (возрастающая громкость звука) приводит нас к уже настоящей каденции! *Каденция*, как вы могли узнать из главы 3, — возможность, предоставляемая солисту, чтобы выделиться среди коллег. Но в данном случае каденция довольно коротка и не столь ослепительна.

7:00 Во всей своей красе звучит *тема А*, которую через короткое время, как и прежде, подхватывает оркестр.

7:17 Здесь снова звучит тема фагота, эхом повторяемая флейтой. Но в этот раз флейта переводит нас в другую тональность. Слышите ли вы этот переход? И фортепиано, вступая, делает что-то еще. Через несколько секунд мы уже и не знаем, где очутились (в смысле тональности).

8:03 Ложная тревога. После этой модуляции мы вновь возвратились в исходную тональность. Но здесь не *тема А* — это *тема В*, которую мы не слышали уже добрых шесть минут!

8:45 Внезапное громкое вступление оркестра. В **8:49** он подводит нас к аккорду, который служит традиционным указателем на начало следующей фортепианной каденции.

Эта каденция — главная. Во времена Моцарта солисты исполняли заключительные каденции экспромтом — сегодня это искусство почти утрачено, за редкими и блестящими исключениями. Вместо этого большинство исполнителей просто играют по памяти каденции, сочиненные композиторами.

9:18 Заключительное явление *темы А*. Зная ее уже достаточно хорошо, вы видите, что на сей раз Моцарт не счел необходимым повторять ее первую фразу, как он сделал это в **0:11**.

10:02 Здесь вновь появляются маленькие темы духовых: первая — тема кларнета (впервые услышанная вами в **0:59**), а затем — фагота и флейты (ранее звучавшая в **1:08**). Теперь же фортепиано добавляет к ним свои собственные украшения.

10:19 Оркестр, как и прежде, говорит: “Хватит дополнений”. И чувствуется, что пьеса уже на исходе.

10:23 Но тут еще кое-что. Вы помните тот, как бы импровизированный, аккомпанемент, звучавший у отметки **1:22**? Здесь он повторяется вновь, и фортепиано тихо высказывает свою заключительную констатацию.

10:33 “Теперь-то все *по-настоящему*!” — восклицает оркестр. Часть завершена.

Сейчас вы можете составить впечатление о структуре этой чудесной музыки. В сжатом виде последовательность ее тем можно представить так: А — В — А — С — А — В — А. Другими словами, совершенный пример *рондо*.

Бетховен, Симфония № 5: 1-я часть

С полным основанием эту пьесу можно отнести к числу наиболее известных. В первой части своей *Пятой симфонии* Людвиг ван Бетховен (1770–1827) представил нам музыкальное воплощение бурной ярости и великой красоты — и бесподобный образец *сонатной формы*.

Если вы читали главу 3, вы, возможно, запомнили, что сонатная форма обладает предопределенной трехсекционной структурой: 1 — *экспозиция*, в которой композитор задает две главные темы; 2 — *разработка* — здесь он с ними забавляется; 3 — *реприза*, в которой автор вновь повторяет темы. В нашем случае вы также услышите *коду* (в переводе с латыни — хвост. — *Примеч. пер.*).

Экспозиция

0:01 Часть начинается яростным возгласом струнных инструментов и кларнетов, задающих краткую тему. Знаменитая начальная мелодия из четырех звуков — основа всей части: “та-та-та- ТААААМ!” Бетховен говорил о ней: “Судьба стучится в двери”.

По мнению композитора Рихарда Вагнера, Бетховен мог бы так написать об этих звуках “ТААААМ!”: “Эти ноты должны быть продолжительными и серьезными. Вы думаете, я написал их в шутку или просто от незнания того, что делать дальше? Конечно, нет! Эти мощные, исчерпывающие звуки... превращаются в восторженный и ужасный спазм. Их жизненная энергия должна достичь самых мельчайших клеток; их мощь способна остановить морские волны и вывернуть наружу океанское дно; сбить облака с их пути, рассеять туманы и явить миру чистые голубые небеса и лучезарное лицо самого Солнца. Вот в чем смысл этих резких, долгих, непрерывных звуков!”

Мы согласны с тобой, Рихард.

0:08 И вот они завершились! Эту тему из четырех звуков подхватывает оркестр, словно языки пламени: здесь скрипки, альты, снова скрипки. Затем вступает весь оркестр, доходя до мини-кульминации. После того как все прекратили играть, первые скрипки продолжают тянуть свои звуки ...продолжают... Тревожно... очень тревожно...

0:20 Взрыв! Весь оркестр вновь обрушивает на нас эти четыре ноты, задерживаясь, как и раньше, на последней. И снова быстротечные звуки уносят нас дальше. Маленькая мелодия звучит отовсюду, все громче и громче — до тех пор, пока оркестр не возьмет два мощных аккорда, и тут все в мгновение замирает.

0:44 Валторны величественно заявляют начало второй темы. Эта тема звучит уже в новой тональности; пьеса будет следовать ей до конца экспозиции. Тема начинается теми же тремя быстрыми “та-та-та”, которые слышались раньше; но сейчас они сопровождаются уже *тремя* долгими звуками.

0:47 Когда вступают скрипки, настроение становится более лирическим. Эта линия подхватывается тихим кларнетом, а затем и флейтой. Но если быть очень внимательным, можно все еще услышать тему из четырех нот, поддерживаемую на медленном огне басовыми инструментами. Постепенно музыка выстраивает новую кульминацию. Оркестр разогревается и закипает.

1:20 Мы слышим три решительных высказывания темы из четырех нот. Затем тишина. И вот конец экспозиции.

1:25 Но погодите — неистовые четыре ноты звучат вновь, точно так же, как в начале. Мы, на самом деле, сейчас слышим полное повторение *всей* экспозиции с самого начала. Слушая, попробуйте выявить различные фрагменты темы по мере их повторного появления.

Разработка

2:50 В начале разработки валторны поют тему из четырех звуков во весь голос, им вторят струнные.

2:55 Сейчас быстрое движение задается вновь — тихо, как вначале, — струнными. Не забудьте: в разделе *разработки* мы ожидаем услышать главные идеи экспозиции, но в слегка измененной и растворенной композитором форме. В самом деле, этот раздел почти полностью покоится на мелодической строфе из четырех нот. Удивительно, как Бетховен смог использовать эту тему снова и снова, находя всякий раз новые способы ее представления, и при этом она не утрачивает своей свежести.

3:04 Музыка ширится и укрепляется, кажется, что скоро наступит кульминация. Но затем, в последнюю секунду, буквально перед достижением высшей точки, Бетховен отступает назад. Крушение и разочарование!

3:09 Музыка движется по направлению к следующей кульминации ... и эта попытка также пресекается.

3:18 На сей раз композитор дает понять, что все по-настоящему. Эта третья музыкальная пирамида — не подделка. Небеса разверзаются — и грядут громы небесные!

3:26 До сих пор развивалась одна тема, исходная, состоящая из четырех нот. Но здесь мы слышим звуки валторны, пробующей начать вторую тему. На самом деле, это и *все*, что можно услышать в разделе разработки из того, что относится ко второй теме. Лирике и покорности нет места в этом водовороте.

3:36 Сейчас Бетховен предпринимает нечто особенно хитроумное. Он приостанавливает быстрое постоянное движение и далее развивает продолжительные звуки. Духовые перемежаются струнными, звук постепенно стихает и стихает, как вдруг, у отметки **3:58**, оркестр взрывается темой из четырех нот.

4:01 Вновь чередование... тише... затем еще... взрыв, и наступает...

Реприза

4:11 На этот раз взрывается уже весь оркестр (а не только струнные и кларнеты, как вначале). Здесь два явления темы четырех нот, и каждое звучит мощно, словно Бетховен руками сотрясает небо.

4:18 И вновь они обрываются — тема продолжает свой путь усилиями струнных. Но в момент **4:30** все прекращают играть, за исключением гобоя, который исполняет маленький свободный пассаж. Короткая *каденция* для гобоя соло — что-то неслыханное в ситуациях, подобных этой! (О *каденциях* вы можете почитать в главе 3.) Ученики музыкальных школ говорят об этом соло как о маленьком цветке, вырастающем из тишины.

4:45 Движение вновь начинается и ширится, достигая кульминации из двух мощных аккордов, намекающих, что собирается вступить вторая тема.

5:05 Бетховен предназначал вторую тему для валторн. Но здесь возникла проблема. Как поясняется в главе 9, старые *прототипы валторны* могли издавать только несколько звуков — в единственной тональности. Теперь же пьеса перешла в другую тональность, отличную от исходной, — и у валторн нет возможности сыграть эти ноты! Но Бетховен нашел прекрасную замену: фаготы.

Необходимо отметить, что многие сегодняшние дирижеры, понимая указанную трудность, просто заменяют фаготы современными валторнами. (Последние могут играть в любой тональности.) Но в этой записи сохранена оригинальная бетховенская инструментовка, и вы слышите именно фаготы.

Все, что затем следует, — почти идентично соответствующие эпизоды из экспозиции, но вновь в другой тональности. Музыка растет и крепнет, достигая финальной кульминации.

Кода

5:49 Как раз в тот момент, когда вы подумали, что музыка вот-вот остановится (как это уже было в конце экспозиции), она продолжает звучать дальше. И дальше! Сила ее нарастает, поскольку Бетховен подводит нас к *коде*. Тема четырех нот появляется снова и снова; звуки повторяются в безумном ритме.

5:54 Затем, добавляя волнения, мелодия, исполняемая скрипками, уходит к *верхним пределам*, будто включив высшую скорость. Здесь, на мгновение, буря стихает, чтобы фагот смог тихо пропеть тему из четырех нот.

6:00 И вновь музыка неистовствует. Теперь уже Бетховена не остановить — он кричит, буйствует, потрясает кулаками, и ...

6:52 в этом одном мгновении концентрируются все силы природы и музыки: заключительное явление двух тем, каждая из которых просто содрогает землю. И уже потом, после череды коротких восклицаний, Бетховен успокаивается и затихает...

Брамс, Симфония № 4: 3-я часть

Иоганн Брамс (1833–1897) был невероятно требователен к себе; он никогда не отпускал произведение на волю, пока оно не становилось совершенным. Его первая симфония появилась на свет, когда он достиг возраста 43 лет; всего им было написано четыре симфонии.

Последняя симфония, возможно, — самая суровая и напряженная из всех четырех, за исключением ее третьей части. Эта очаровательная часть *Allegro giocoso* (живо и игриво) — просто поток солнечного света. Здесь Брамс предстает в одном из своих редких непринужденных состояний. Премьеру этой музыки встретили таким единодушным ликованием, что ее пришлось исполнить на бис.



Еще одна отличительная особенность этой части заключается в том, что только в ней, единственной среди всей симфонической музыки Брамса, звучит треугольник (ударный музыкальный инструмент, о котором вы прочтете в главе 10).

0:00 Шумливый лад задается взрывом *fortissimo* (очень громко) всего оркестра (простите, за исключением треугольника). Запомните этот ритм, поскольку он вновь возвратится позже. “Приходите к нам в дом! Приходите к нам в дом!” — довольно точно подходит для его описания, хотя это, мы полагаем, и не соответствует тому, что *Брамс* мог иметь в виду.

0:04 Внезапно музыка приходит к низкому акцентированному аккорду, как будто кто-то отвечает: “Не-е-е-ет !” Этот аккорд также повторяется позже.

0:06 Словно собравшись с силами, музыка живо пускается по ухабистому пути, напевая аккорды в ритме “Легкий вихрь, легкий вихрь, легкий вихрь, легкий вихрь ...”

0:10 ... и приходит затем к громким фанфарам медных. Эти фанфары состоят из *триолей* — трех нот на долю. Они будут звучать и далее, поэтому запомните их.

0:19 Внезапно музыка стихает и выравнивается, и начинает звучать *промежуточная* тема (мелодия, которая подводит к новой музыкальной идее); но слышны низкие голоса струнных, тихо и настойчиво, словно шепотом вторящие ритму из самого начала, — “Приходите к нам в дом”. Они не позволяют вам расслабиться полностью.

0:35 В момент кульминации этого крещендо тема “Приходите к нам в дом!”, кажется, “приходит” вновь. Ее можно услышать в низких звуках струнных, и она понижается. Что касается скрипок, здесь Брамс придумал нечто хитроумное: он перевернул главную мелодию *вверх тормашками*. В то время как тема контрабасов звучит по *нисходящей* гамме, в конце поворачивая *вверх*, скрипки играют тему по *восходящей* гамме, в последний момент поворачивая ее *вниз*. Изменив всего пару нот, Брамс заставил обе мелодии — основную и обращенную — слаженно звучать в той же гармонии!

0:40 Здесь доносится знакомый акцентированный аккорд “Не-е-е-ет !” — за тем исключением, что в этот раз он исполняется не только в нижних регистрах, но поддерживается некоторыми инструментами и в более высоких, продолжая начатую Брамсом инверсию мелодии. (Вслушайтесь в первое многообещающее вступление треугольника!) Но снова эта мелодия переносит нас к аккордам “Легкий вихрь”.

0:46 Все затихло. Что же произошло?

0:53 Это вступила вторая главная тема, более тихая и лиричная, нежели первая. Вначале ее пропевают скрипки, а затем подхватывают деревянные духовые (под аккомпанемент треугольника), но в ином ритме. Плавная лирика скрипок подменяется здесь короткими звуками стаккато, которые подобны каплям дождя. Но и они очерчивают ту же самую тему.

1:27 Постепенно вырастает большая — огромная — музыкальная пирамида. В **1:32** вновь звучит тема “К нам в дом”.

1:36 А здесь — низкий аккорд “Не-е-е-ет”. Но едва отзвучав, он эхом отражается, уже более высоко, тихими духовыми и треугольником. Как если бы с “Не-е-е-ет” спорило кроткое “Да-с-с-с”.

1:45 Спор между низкими и высокими звуками (“Нет” и “Да”) становится горячее.

1:58 Дебаты еще не завершены. Среди минорных заклинаний “Приходите к нам в дом”, повторяемых виолончелями, скрипки безудержно вращаются на своих орбитах. Затем, состав против невыносимых причитаний своих больших братьев, скрипки начинают дикую минорную песню, в которой угадывается, ранее тихая и ровная, *промежуточная* тема, впервые заявленная у отметки **0:19**, — и этой песне несколькими секундами позже вторят деревянные духовые.

2:25 Сейчас духовые играют инвертированную версию “Приходите к нам в дом”, а струнные в унисон отвечают им темой в ее исходной форме. Затем, в **2:41**, — глубина покоя, звуки безмолвия.

2:55 С хрустальным звоном треугольника деревянные духовые начинают прекрасное, невинное изложение темы “Приходите...”; темп замедляется, и ваше сердце успокаивается.

3:10 Чудесная мелодия валторны, совершенно новая и незнакомая, — но так ли это? На самом деле эта тема — отголосок той мелодии, которая звучала в громких фанфарах медных в момент **0:10** (она состояла из триолей). Теперь же она выглядит такой застенчивой, напевной и расслабляющей...

3:37 но чтобы вас затем внезапно встряхнуть. Тема возвращается к своей исходной *триольной* фигуре фанфар, почти полностью повторяющей ту, которая слышалась в промежутке от **0:10** до **0:40** и приводила к громкой, высокой и низкой версии аккорда “Не-е-е-ет” и кутерме “легких вихрей”.

4:26 Эта красивая вторая тема изначально звучала в **0:53**. Но теперь, вместо тихого пения деревянных духовых, Брамс предлагает нам ее чрезвычайно громкую редакцию для полного оркестра (**4:38**), в которой ритм изменен настолько, что он состоит сейчас главным образом из *триолей*, — напоминая нам о фанфарах. (Хитро, не правда ли?) Эти триоли достигают кульминации в коротких звуках стаккато — но вместо прежних дождевых капель нам теперь чудятся удары каратэ (**4:57**).

5:04 Сейчас все медленно закипает ...и одно долгое крещендо подводит нас, в **5:34**, к низкому громкому изложению темы “К нам в дом”.

5:40 “Да-с-с-с”. “Не-е-е-ет”. “Да-с-с-с”. “Не-е-е-ет”. “Да-с-с-с”. Да, большинство “за”. Наконец, еще раз фанфары — и бурлящий, кипящий, всеохватывающий финал. Нам остается только предположить, что все, кого настойчиво приглашали, таки пришли в дом и получили все, что хотели.

Наиболее удивительно в музыке Брамса то, как все ее элементы замысловато связаны и дополняют друг друга, даже если они выглядят совершенно различными, — причем это справедливо и для самых душевных и сердечных работ композитора. Каждое творение Брамса — это головоломка, где целое мозаичное полотно складывается из отдельных ярких музыкальных идей.

Дворжак, Серенада для струнных: 4-я часть

После всех этих страстей давайте послушаем серенаду, оазис спокойствия от Антонина Дворжака (1841–1904) — уроженца Богемии, которому покровительствовал Брамс, мастера мелодии и, вообще, парня, приятного во всех отношениях. Солнечная личность Дворжака сквозит во всей его музыке, но наиболее отчетливо — в блестящей *Серенаде для струнных*.

Когда Дворжак не мог наслаждаться красотой своей родной земли, он испытывал чувство ностальгии. В музыке, которую мы будем сейчас слушать, это чувство звучит тихо и непосредственно.

Хотя эта пьеса и обладает логически последовательной структурой, мы не хотим увязнуть в ее подробном анализе. Такой музыкой нужно просто наслаждаться! Мы предоставим вам едва видимый контур ее формы, чтобы вы не потеряли ориентиры во время прослушивания.

Подобно *Музыке вод* Генделя, эта пьеса так же укладывается в структуру А-А-В-А.

0:01 Начальная мелодия — *тема А*, исполняемая скрипками. Кажется, что музыка восходит по бесконечной спирали, одна прекрасная идея дает жизнь следующей. Впечатляющая кульминация темы наступает в момент **1:16**, затем музыка постепенно умолкает.

1:39 Виолончели вновь играют первые несколько нот *темы А*, им вторят скрипки. Спокойствие, кажется, заполонило собою все. Но с крещендо (**2:10**) Дворжак изменяет тональность и приводит нас к более волнующей мелодии, которая начинается со страстного изложения *темы А* группой виолончелей (**2:17**).

2:59 Здесь внезапно появляется *тема В*, с яркими, короткими, быстрыми звуками — маленький вариант богемского танца “тустеп”, антитезы (противопоставления) *теме А*. Ритм очерчивают сильные акценты. В момент **3:18** на этот фон, приглушая его, накладывается высокая, спокойная мелодия скрипки, вырастающая к кульминации в **3:34**, а затем откатывающаяся обратно к...

3:54 *теме А* — вначале ее исполняют виолончели, а затем, в **4:21**, подхватывают скрипки.

5:05 Это — экспрессивная кульминация всей части, потом, как и прежде, музыка стихает.

5:25 Последнее явление темы, растворяющейся в воздухе.

Чайковский, Симфония № 6: 4-я часть

Если вы читали главу 2, то знаете, как ужасающе трудна была жизнь Петра Чайковского (1840–1893). Нигде его чувства безысходности не выражены более подлинно и волнующе, чем в *Симфонии* № 6.

Когда мы впервые услышали четвертую часть этой симфонии, мы не поняли ее. Мы слушали ее, непостижимую, снова и снова. Но тогда мы были молоды.

Когда мы обратились к ней в зрелые годы, она потрясла нас. В этом промежутке времени с нами что-то произошло: *жизнь*. Каждый, кто когда-либо любил и терял, без труда поймет эти чувства, выпущенные на свободу.

0:01 В верхней части партитуры написаны слова *Adagio lamentoso* (медленно, рыдая). Исполняется тема в минорной тональности; взрыв — как крик пораженной души.

Мелодия звучит как *нисходящая гамма* (словно вы нажимаете смежные клавиши пианино справа налево). Мелодию *делят между собой* первые и вторые скрипки оркестра: первые скрипки играют первую ноту, вторые — вторую и т.д. Во времена Чайковского первые и вторые скрипки располагались в оркестре отдельно, с разных сторон сцены (а не рядом, как сейчас), этим достигался своеобразный стереоэффект.

0:21 Тихие всхлипы. Но почти сразу страсти разгораются. Чайковский ведет нас все выше и выше к мини-кульминации, после нее долгая, томная мелодия флейт и фаготов возвращает нас вниз.

1:21 Вскоре мы слышим другой взрыв рыданий. И вновь тихие всхлипы приводят нас к долгому соло фагота. В этот раз музыка сходит к полной тишине.

2:42 Валторны гудят в нижнем регистре: “Бум-бум, бум-бум, бум-бум” — как биение сердца.

2:49 Сейчас, из тишины, доносится второй плач — совершенно незнакомый. В отличие от первого, он звучит в мажорной тональности. И начинается он тихо и нежно, а не бурно. Нам он кажется робкими воспоминаниями о прошедшей любви. Как и первая тема, эта так же звучит по нисходящей гамме. На самом деле *многие* из лучших мелодий Чайковского начинаются с нисходящих гамм.

Но какова эта гамма! Она сразу проходит четыре ноты вниз (первая повторяется), затем вновь исполняются те же четыре ноты, после чего звучит томящаяся, растущая фигура. Из таких пресных элементов Чайковский умудрился вылепить наиболее выразительную, сладостно-горькую тему из всех, какие написал.

Эта тема проявляется четырежды: первый раз в **2:49**; затем в **3:25** — несколько громче, с тромбонами, подражающими струнным; еще громче в **3:56**; и наконец в **4:27** громкость еще вырастает. У отметки **4:54** она, по замыслу Чайковского, достигает кульминации — *fff*, или *fortississimo* (очень, очень громко), — вступают литавры и вместе с медными потрясают вас до основания.

5:13 После паузы, которая дает возможность прийти в себя, вы слышите взрыв. Это второй плач, *fortissimo*. Затем звук становится ниже. Еще ниже. Музыка меркнет в глубинах бесильной депрессии.

5:40 Несколько позже воля к жизни возрастает — задержка достаточна, чтобы рыдания возобновились, — и первый плач возвращается.

6:00 Сейчас тихое всхлипывание (как в **0:21**) приходит к низкой мелодии валторны и мощному *crescendo* (возрастанию громкости звука) струнных.

6:39 Вновь мы слышим первый плач. Но вместо всхлипываний эта нисходящая линия звуков повторяется (**6:57**) еще и еще, каждый раз все быстрее, громче и выше. Кажется, будто страсти достигают своей вершины.

7:14 В высшей точке, когда скрипки пронзительно кричат, Чайковский вновь указал в партитуре *fff*. Мелодия начинает понижаться, но эмоциональный пыл все растет. (Вы можете услышать, как низкие медные инструменты звучат все выше и выше, как бы компенсируя тональное снижение струнных.)

7:37 Плач и стелания всего оркестра. Здесь — последний взрыв эмоций, затем музыка словно исчерпывает себя...

8:03 ...и умирает. Этот единственный удар тамтама, водворяющий тишину (чтобы его услышать, желательны наушники), — один из самых потрясающих музыкальных примеров фатального примирения: звук безоговорочного, безысходного отчаяния, где героя произведения Чайковского покидают последние надежды. Тромбоны нараспев бормочут похоронные заклипания.

8:42 Вновь биения сердца — в звуках контрабасов. Струнные исторгают второй плач — теперь в минорной тональности, лишенный прекрасных воспоминаний и переполненный одной печалью.

9:25 Снижается все: громкость оркестра, сама мелодическая линия и регистры инструментов, которые ее исполняют. Несколько последних судорог, и сердце останавливается.

Это, наиболее автобиографичное из всех творений Чайковского, возможно, и самое большое его достижение. В этой симфонии, известной под названием *Патетическая*, Чайковский музыкальными красками искусно выразил то состояние мук и страданий, в котором он пребывал последние месяцы своей жизни. Через неделю после премьеры симфонии Чайковского не стало.

Дебюсси, Море: Диалог ветра и моря

В противоположность великим романтикам, таким как Чайковский, некоторые композиторы на рубеже нашего столетия в большей мере обращались к *впечатлениям* (*impression*), нежели эмоциям. Клод Дебюсси (1862–1918) был мастером музыкального импрессионизма. Подобно художникам Моне и Ренуару, он предпринимал попытки отобразить музыкальными средствами настроение и атмосферу того или иного места или события.

По нашему мнению, величайший шедевр Дебюсси *La Mer* (*Море*). В его трех частях композитор представил калейдоскоп мелодий, звуковых оттенков и гармоний, воссоздающих всю гамму настроений океана. Наиболее волнующа последняя часть пьесы. Заголовок *Dialogue du Vent et de la Mer* означает *Диалог Ветра и Моря*.

Сейчас мы хотели бы отметить, что *ваша* картина музыки, выраженная словами, может достаточно сильно отличаться от *нашей*. Нам кажется — это именно то, чего добивался Дебюсси.

0:02 Хмурый, ненастный день. Музыка начинается очень тихой дробью литавр и большого барабана. Затем виолончели и контрабасы вступают с угрожающим вызовом, который Дебюсси отметил как *Anime et tumultueux* (оживленно и беспокойно).

Угроза повторяется. Затем снова и снова, и снова.

0:14 Тихий звук цимбал, далекий голос ветра.

0:23 Снова, как в начале: мы слышим звуки угрозы, еще одни; теперь отдаленный голос, в этот раз немного более высокий.

0:35 Быстрые, низкие повторяющиеся звуки виолончелей и контрабасов, сопровождаемые крещендо: надвигается шторм. В **0:50** одинокая труба играет приглушенный сигнал предупреждения, он повторяется громче и настойчивее.

1:07 Ветер взбивает на гребнях волн неистовые белые гребешки. В **1:22** — грохот воды, имитируемый цимбалами. Оглушающий бой литавр. И все моментально стихает.

1:28 Море закипает в низких звуках струнных; деревянные духовые исполняют тему. Мы будем называть ее, первую реальную мелодию, “темой духовых”.

1:55 Флейты и виолончели представляют вторую часть темы, начинающуюся с двух быстрых нот, первая из которых акцентирована. (Запомните эту короткую мелодию — она возвратится к нам позже!) Трижды Дебюсси использует прием, введенный в свое время Бетховеном (обратитесь к разделу этой главы, где рассказывается о его Пятой симфонии), — он дает долгое крещендо, но обрывает его как раз перед кульминацией.

2:11 Вновь внезапный порыв ветра, нагоняющий белые барашки волн.

2:30 Сейчас мы чувствуем себя жертвами кораблекрушения, затерянными среди бушующей океанской стихии. Под нами вздымаются и падают быстрые маленькие буруны, внезапно взрываются большие волны. Для изображения маленьких бурунов Дебюсси использует быстрые возрастающие и падающие звуковые фигуры, исполняемые скрипками; цимбалы являют, время от времени, большие волны.

На фоне шторма звучат две темы: голос валторны с двумя быстрыми нотами, первая из которых акцентирована, и одинокий приглушенный зов трубы (из **0:50**), теперь исполняемый перебирающими струны виолончелями.

3:05 Особенно сильный, кульминационный удар волны, изображаемый одновременным вступлением большого барабана, цимбал, литавр, тромбонов и тубы, — и если даже этого еще не достаточно — мгновением позже вступает тамтам.

После этого взрыва музыка затихает, словно шторм удаляется прочь.

3:29 Тихая, величавая мелодия для четырех валторн на фоне мерцания струнных, вызывающая благоговейный страх перед мощью океана. (Запомните и эту тему, она возвратится позже в другом обличье.) Фразы этой темы перемежаются медленными, истомленными скрипичными звуками легкого бриза.

4:01 Кажется, будто сейчас Дебюсси скажет: “А-ах. Все ли так уж страшно здесь?” Но буквально через мгновение...

4:14 У-ух!

4:23 Ах — ложная тревога. Все еще штиль. Вы слышите прежнюю тему духовых — точнее, более игривую ее вариацию.

5:10 К игре присоединяется гlockenspiel (колокольчики).

5:29 Оркестр звучит громче, но это — важничанье, угрозы нет. Затем весь оркестр исполняет тему духовых, много громче, чем прежде, перемежая ее игривой мелодией труб.

6:07 Что-то затевается. Валторны, трубы и струнные предостерегают вас; затем возвращается приглушенная мелодия одинокой трубы, но более быстрая и настойчивая.

6:22 Темы из прошлого: мелодия виолончелей с двумя быстрыми нотами и затем зов одинокой трубы, исполняемый на сей раз флейтами и гобоями.

6:45 Настоятельные предупреждения трепещущих струнных становятся все громче.

6:59 Белые барашки возвращаются, и снова мы ощущаем себя среди морской стихии. Струнные выводят ритмическую зыбь, а литавры отбивают такт тихо и непрерывно, держа нас в напряжении. Интенсивность звука всего оркестра нарастает.

7:20 И вновь здесь та величавая, вызывающая благоговейный страх, мелодия валторн, которую вы слышали в 3:29, исполняемая теперь более мощно, с полным, округлым звуком.

7:40 Взрыв цимбал подчеркивает мощь и красоту моря. Ветер приводит океан в неистовство, вокруг обрушиваются волны; и музыка окунает нас в бездонную пучину.

Стравинский, “Весна священная”: от начала до конца “Ритуала похищения”

Как вы могли прочесть в главе 2, премьера *Весны священной* Стравинского, прозвучавшая в 1913 году, вызвала неожиданный эффект — публика стала бесчинствовать. Подобная реакция была частично связана с неадекватным пониманием произведения публикой, а частью обязана хаотическому и неистовому характеру самой музыки.

Если вы никогда не слышали эту пьесу раньше, вы можете быть застигнуты врасплох и поражены — что же, черт возьми, происходит! Но найдите с ней, если сможете, общий язык, поскольку многие музыкальные теоретики называют ее самой важной работой в классической музыке XX века. Не исключено, что после нескольких прослушиваний вы даже полюбите ее. (То же случилось и с нами.)



Если существует даже слабое подозрение, что вы можете взлелеять в себе любовь к такого рода музыке, сделайте одолжение и приобретите полную запись произведения. Вы откроете для себя новый мир.

Между прочим, многие уже распознали потрясающий потенциал этой музыки. Изначально задуманная в виде балета, она нашла свое воплощение и во многих кинолентах. Уолт Дисней даже посвятил ей изрядную часть своего фильма “Fantasia”.

Весна священная, снабженная подзаголовком “Сцены из жизни языческой Руси”, состоит из нескольких разделов. Но нам пришлось, однако, ограничить аппетит первыми тремя разделами: *Введением*, *Танцами юных девушек* и *Ритуалом похищения*.

Введение

0:02 Одиноким фагот, повышая звук, открывает пьесу. До сих пор почти никто не писал таких высоких нот для фагота. Любой *нормальный* композитор решил бы отдать их инструменту с более высоким тональным уровнем звучания, например английскому рожку.



Музыкантов так развеселила эта ситуация, что они придумали для мелодии фагота такие строчки: “Не английский я рожок! Не английский я рожок! Слишком трудно для меня, не английский я рожок!” Нам же эти необычайно высокие гор- танные звуки фагота кажутся первыми пробными вскриками некоего доистори- ческого существа.

0:11 Вступает другой голос — это валторна. В **0:21** звучит вторая фраза и появляются другие инструменты: кларнеты и бас-кларнет.

0:32 Фагот повторяет призыв; доносится ответный крик — *это уже* английский рожок. В мелодию вплетаются другие фаготы.

1:12 Вступают струнные, играя щипками, и мы слышим голоса птиц и каких-то других животных, будоражащие тишину девственного леса.

1:43 Скрипки играют трель, и музыка, кажется, становится горячее. В первый раз мы чувствуем, как появляется, подобно зародышу, гармоничный аккорд. Щебетание птиц стано- вится громче, мы слышим одинокую мелодию английского рожка, играют кларнет и флейта.

2:18 Игривый дуэт гобоя и альтовой флейты; затем вступает высокий кларнет.

2:31 Настойчивая пульсация контрабасов задает рваный ритм всему происходящему. Песни птиц сливаются с другими звуками, образуя какофонию голосов. Затем внезапно, в **2:53**, все за- тихает, и фагот повторяет свой крик.

3:05 Скрипки (струны перебираются щипками) уверяют вас, что сейчас произойдет что- то необычайное!

3:18 Безмолвие, затишье перед бурей.

Танцы юных девушек

3:26 Мы никогда не слышали, чтобы юные девушки в танце издавали подобные звуки! Дикая вибрация струнных подчеркивается рваными, беспокойными, с трудом предсказуемы- ми акцентами валторн. Это *по-настоящему* славный эпизод.

3:36 Английский рожок повторяет скрипичную партию, звучавшую перед этим взрывом, под прыгающий вниз и вверх аккомпанемент фаготов. В **3:40** возвращается дикая пляска струнных, акцентируемая деревянными и медными духовыми.

3:47 Другой контрастный фрагмент, в котором звучит недавняя тема английского рожка, сопровождаемая хором нескольких других подгулявших посетителей (особенно слышны трубы). Упивайтесь этой музыкой! В **4:06** вновь дикие выходки струнных — точное повторе- ние начала этого раздела.

4:15 На фоне постоянного движения струнных фаготы принимаются за неистовую, по- хожую на гаммы, мелодию, в которую позже вливаются высокие гобои. Но всякий раз на по- верхность всплывают рассвирепевшие струнные.

4:46 Внезапная остановка, но валторны и тромбоны продолжают держать зловещую ноту под грохот литавр.

4:51 С пронзительными высокими воплями труб движение возобновляется. В **5:09** ритм угасает, но восходит живая мелодия валторны. Звук возрастает и возрастает, и возрастает до самого конца раздела.

Ритуал похищения

6:47 Внезапно возобновляется ритмическое движение, звучавшее последние три минуты. Вы чувствуете себя участниками первобытной охоты, вас подхватывает смерч. Звук выраста- ет, и...

7:39 ...кульминация! После дробы ударных все внезапно затихает, наступает тишина. Стравинский возвращает нас к действительности.

Антракт

Прогулка за кулисами

В антракте...

- Жизнь профессионального музыканта
- За кулисами симфонического концерта
- Были и небылицы

Как вы убедились в главах 4 и 5, чтобы получать удовольствие от посещения концертных залов и от прослушивания классической музыки, не нужно быть семи пядей во лбу. Но сейчас мы собираемся выключить ваш мозг *полностью*. Мы предлагаем *антракт* между двумя главами этой книги, чтобы провести с вами небольшую экскурсию.

Когда зрители приходят на концерт, они видят только то, что происходит на сцене. Далеко не каждый из них знает, что *за кулисами* разыгрывается такая же драма! Каждый вечер все музыканты оркестра, обслуживающий персонал, дирижер и приглашенные артисты вовлекаются в человеческую комедию шекспировских масштабов.

Что? Не шекспировских? Ну, во всяком случае, достойную пристального внимания врача-психиатра.

Оркестр: жизнь в аквариуме

Оркестр — это копия всего остального мира в миниатюре. Он похож на аквариум, населенный всеми видами рыб, которые только можно представить.

Музыканты оркестра в большинстве своем — нормальные люди. Но вы, как член коллектива, должны быть готовы встретить здесь людей, чьи жизненные цели, философия и мировоззрение идут вразрез с вашими, людей, которых вы не приглашаете к себе в дом, и кого, представьте вам такой случай, вы не хотели бы больше видеть. Но вы *должны* их видеть каждый день и всю жизнь. И вы должны не только созерцать их — вы обязаны вместе с ними создавать прекрасную музыку.

И что еще хуже, вы, как музыкант оркестра, сидите на расстоянии одного фута от четырех или пяти разных людей — *одних и тех же* четырех или пяти, по несколько часов каждый день недели. Вы не можете выпрямить свои руки, не задев нечаянно скрипача или не записав свой гобой кому-нибудь в рот.

Это бытие в чрезвычайно узком кругу коллег напоминает жизнь на подводной лодке, но там есть хоть какая-то комната, куда можно выйти. Кроме того, субмарина находится под водой.

Все может произойти, когда музыканты находятся вместе день за днем. Нам известны случаи громких перебранок, плавно перетекавших в кулачные бои, и даже один особенно нашумевший — когда один альтист запустил стулом в другого.

Но подобные стесненные условия рожают еще одну угрозу — несколько более рискованную и опасную — женитьбу.

“Любовь — не вздохи на скамейке и не прогулки при луне...”

В любом профессиональном оркестре можно найти несколько супружеских пар. Вероятнее всего, что встретились будущие супруги во время совместной работы *в оркестре*.

Брачные узы с кем-то из того же коллектива, в зависимости от обстоятельств, могут либо приносить радость, либо доставлять чрезвычайные трудности. Только представьте: вы с вашим спутником жизни вместе встречаете, проводите и провожаете каждый день, и так круглый год. Не удивительно, что люди при этом стараются найти увлечения подальше от своих суженых, как-то: рыбалка, гольф или звонки по телефону с неприличными предложениями.

Время от времени супружеские пары решают разойтись. Эта ситуация влечет новый набор трудностей, причем таких, о которых, мы можем держать пари, вы никогда не предполагали. Вакансии в оркестрах чрезвычайно редки, и их трудно заполучить, поэтому ваш недолгий брак с человеком, делящим с вами музыкальную службу, — не повод оставлять насиженное место. Но можете ли вы вообразить себе развод с особой и последующее пребывание рядом с ней по пять часов в день на протяжении остатка всей жизни? Мы уверены, что Данте написал свою продолжительную поэму именно об этом.

Плорознь: “лучшее, конечно, впереди”?

Среди всех обстоятельств, бросающих вызов *счастливому* существованию супружеских пар в оркестре, одно из важнейших связано с поисками другого места службы. Если у вас нет полноценной работы в приличном оркестре, вы, вероятнее всего, будете постоянно бороться за нечто лучшее. Что, если вы нашли где-то на просторах страны хорошее место, а ваш возлюбленный супруг — нет?

Удивительно немалый процент оркестрантов, состоящих в браке, выбирает решение жить на расстоянии. Оба супруга сохраняют работу, иногда за тысячи миль друг от друга. И оба живут надеждой, что в один прекрасный день они вновь обретут вакансии в одном оркестре или, хотя бы, в одном часовом поясе.

Эту мечту нельзя назвать несбыточной, но ее чрезвычайно трудно воплотить в жизнь. И главная причина тому — процесс прохождения проб.

Пробы

Студенты-музыканты, ежегодно пополняющие ряды выпускников консерваторий, демонстрируют неуклонно растущий уровень профессиональной подготовки. Для оркестров и публики выгоды очевидны, но эти талантливые, высокообразованные ребята лицом к лицу сталкиваются с угрожающим дефицитом рабочих мест.

Всякий раз, когда оркестр объявляет о вакансии, спрос бывает огромен. Победить на пробах — все равно что выиграть в лотерею (за тем исключением, что победа в лотерею делает вас богаче).

Правдоподобная история

Чтобы показать вам, как проходят пробы, мы расскажем историю о нашей подруге, которая просто божественно играла на флейте. Мы назовем ее Салли (хотя ее настоящее имя — Хезер Вайтерспун, и проживает она по адресу 13 East Broad Street, Плато, Техас, 75012; телефон 214-364-9287; факс 214-364-9942; e-mail embouchure@windlink.net).

Салли когда-то прибыла в Плано из-за того, что ее муж Джерри (флейтист, променявший музыку на карьеру в Computer Management Information Systems) получил здесь работу, когда они только поженились. После развода она устроилась на полставки флейтиста в небольшой оркестр “Щипачи из Плано” (или что-то вроде этого), а также занималась преподаванием за 10 долларов в час. Но ей хотелось играть в серьезном симфоническом оркестре, и у нее были для этого все данные — безукоризненное чувство интонации, прекрасный звук и чудесные щеки.



Понятие *щеки*, к слову сказать, относится к технике: на жаргоне музыкантов, играющих на духовых инструментах, “потрясающие щеки” означает отменное владение техническими навыками. (А вы что подумали?)

Салли была (и остается) членом местного профсоюза музыкантов и, как член профсоюза, получает периодическое издание под названием *International Musician*. Музыканты, ищущие работу, с нетерпением ожидают выхода в свет каждого месячного номера этого журнала, издаваемого под эгидой Американской федерации музыкантов. Его последние страницы обычно бывают заполнены объявлениями с предложениями вакансий в оркестрах по всему миру. Не так давно, когда поступил свежий номер, Салли увидела в нем следующее.

«ЛОС-АНГЛИКАН ФИЛАРМОНИЯ»

Марвин Тэйлор-Томас, художественный руководитель,
объявляет о вакансии

ПЕРВОГО ФЛЕЙТИСТА

(начиная с сезона 1997-1998 гг.)

Предварительные прослушивания состоятся в Лос-Англиконе 24 и 25 июня, промежуточный тур — 26 июня, финал — 27 июня.

Художественный совет оставляет за собой право досрочного отклонения кандидатур, не удовлетворяющих высоким профессиональным критериям.

Просьба к квалифицированным кандидатам направлять свои резюме (не более 1 страницы), включающие почтовый адрес и телефон, по адресу:

«Лос-Англикан Филармония»

Председателю художественного совета

335 Филармония Холл

Лос-Англикан, США

По телефону информация не предоставляется

Тот факт, что открылась вакансия первого флейтиста в таком знаменитом оркестре, мог свидетельствовать только об одном: бывший первый флейтист умер в результате несчастного случая. Ни один главный флейтист не покинул бы подобное место по другой причине.

Разведка

Прежде чем что-то предпринять, Салли решила позвонить своей давнишней подруге Рите, тоже музыканту. Рита работала в оркестре “Лос-Англикан Филармония” скрипачом и знала его жизнь изнутри.

Салли задала Рите самый важный вопрос: “Эти пробы — не фикция?”

Некоторые оркестры, что скрывать, иногда просто имитируют конкурсные прослушивания. Закон предписывает проводить открытые конкурсы в масштабе всей страны; но вместе с тем результаты их могут быть predetermined заранее. На месте счастливица окажется некто, на протяжении лет сотрудничающий с оркестром, или суперзвезда из другого коллектива,

изъявившая желание перейти сюда, или даже, возможно, жена или муж кого-то, кто уже занят в оркестре. Ни один оркестр никогда не признается в подтасовке результатов конкурса, но такие действия весьма трудно доказать, и они время от времени происходят.

Рита дала утешительный ответ — по ее сведениям, конкурс настоящий. Оркестр на сей раз никому заранее не отдает предпочтения. Салли отправила письмо менеджеру оркестра, отвечающему за работу с персоналом, выразив желание принять участие в пробах.

Список

Десять дней спустя Салли получила письмо, подтверждающее ее права на участие в конкурсе. К письму был приложен список из 16 музыкальных произведений с партиями флейты, которые, возможно, будут востребованы к исполнению во время проб. В число указанных пьес были включены *Концерт соль мажор для флейты* Моцарта и некоторые наиболее знаменитые соло флейты, встречающиеся в следующей оркестровой литературе: *Прелюдия к “Послеполуденному отдыху фавна”* Дебюсси, *Сон в летнюю ночь* Мендельсона, *Симфония № 4* Брамса, *Увертюра № 3 (Элеонора)* Бетховена и *Дафнис и Хлоя* Равеля.

Салли не удивилась, увидев в списке эти произведения. Они присутствовали чуть ли не в каждом прослушивании, где она принимала участие раньше. Оркестрам нужны исполнители, способные справиться с наиболее трудной музыкой, поэтому музыканты проводят значительную часть своего времени, оттачивая пассажи из этих пьес вновь и вновь.

Хотя Салли могла предположить, какие именно *фрагменты* каждой из этих работ ее могут попросить исполнить во время прослушивания, об этом в списке не было сказано ни слова. Посему Салли на протяжении четырех недель интенсивно повторяла, приняв во внимание худший случай, все *девять часов звучания* этой музыки, которые на конкурсе будут сжаты, вероятно, всего до десяти минут.

Салли решила заказать номер в отеле. Во время последнего конкурса (объявленного маленьким оркестром в Нью-Джерси) она останавливалась у своих приятелей, и это было ошибкой. Находясь в доме с двумя детьми, двумя собаками и игуаной, она поняла, что не сможет сосредоточиться, и не преодолела даже предварительные пробы. В этот раз конкурс был слишком важен, чтобы провалить его по таким причинам.

Рецепт

За три дня до вылета Салли нанесла визит своему врачу, Эллен Смайлс. Д-р Смайлс сама была флейтисткой-любителем, и Салли высоко ценила ее понимание жизненных проблем музыкантов. Срок действия старого рецепта истек, и д-р Смайлс выписала Салли новый, указав в нем 10-миллиграммовые таблетки индерала.

Индерал — это фабричная марка *пропранолола*, слабого, лишённого опасности привыкания к нему, лекарства, известного как бета-блокировщик. Кроме всего прочего, бета-блокировщики предупреждают чрезмерное сердцебиение. После приема лекарства музыкант все еще остается способным к волнению, но при этом его сердце не колотится, а руки не трясутся.



(Деловой совет. Если где-нибудь неподалеку от места проведения международного конкурса на замещение оркестровых вакансий вы на время откроете лавочку под названием “Бета-блокировщики в розницу”, то, несомненно, преуспеете.)

Игра со случаем

Салли прилетела в Лос-Англикан накануне конкурса, прибыла в отель и попросила тихую комнату на последнем этаже. Целый день она провела в занятиях, повторяя музыкальные номера. Вечером она, наконец, почувствовала удовлетворение от собственной игры и успокоилась. Наскоро поужинав и посмотрев какую-то легкую часовую телепередачу, Салли отправилась спать.

На следующее утро, после продолжительной разминки, она прибыла в “Филармония-холл” к назначенному времени, к 9 часам. Здесь уже были пятьдесят других претендентов; она предположила, что заявки на участие подавали, в таком случае, человек 150. Ее проводили в большой зал для репетиций, где другие флейтисты, многих из которых она хорошо знала, уже занимались, готовя те же самые, знакомые ей, номера.

Салли заглянула в расписание и увидела, что ее очередь наступит не раньше 14:54. Участнику перед ней было назначено время 14:48, следующий за ней должен начать выступление в 15:00. Салли поняла, что ей будет отведено всего шесть минут!

Она решила, что не стоит торчать здесь целых шесть часов, которые оставались до ее выхода, и поехала в отель, чтобы расслабиться. По дороге ей на ум пришли некоторые цифры. Итак, ее общие затраты на поездку, включая стоимость авиабилетов, такси, расходы на гостиницу и питание, составили 986,52 доллара. Почти 1000 долларов за шестиминутное прослушивание! Салли занервничала.

Одна мысль, как ни странно, утешала ее. Как много ни потратила она на этот конкурс, почти каждый из остальных его участников потратил еще больше. Ее путешествие из Плато, Техас, не было таким уж далеким. Она понимала, что ради возможности получить подобную работу флейтисты приехали сюда со всего мира — включая Швейцарию, Англию и Австралию.

Но *эта* мысль взволновала ее еще больше.

Неожиданная встреча

Вот и вестибюль отеля, открылись двери лифта. Салли взглянула на вышедшего оттуда мужчину. Лицо его показалось странно знакомым. Сейчас мозг Салли был как в тумане. Откуда она знает этого человека? Она определенно видела его раньше...

Потом внезапно она вспомнила: да это ведь ее бывший муж Джерри!

“Джерри! Вот те на! — воскликнула Салли. Они неловко обнялись. — Ты что, проехал полстраны с единственной целью — пожелать мне удачи на конкурсе флейтистов?”

“Честно говоря, нет, — ответил он сконфуженно, — я сам решил принять в нем участие”.

Ее подбородок дрогнул: “Что? Но ты же забросил профессиональные занятия флейтой и уже три года возишься с компьютерами!”

“Да, — ответил Джерри, — но я не мог пропустить такую возможность, как Лос-Англикан Филармония. Это — перспективное дело, а мне терять нечего”.

Салли просто не знала, что и думать. В ней внезапно шевельнулась тоска по Джерри — нежные, волнующие воспоминания об их прошедшей любви. Но вместе с тем она отдавала себе отчет, каким прекрасным флейтистом он был и насколько трудно будет его победить.

Выход

Около двух, поймав такси и возвратившись в “Филармония-холл”, она вошла в зал для репетиций. Часы, казалось, замедлили ход. Несколько флейтистов, также заметно нервничавших, тщетно пытались завязать разговор, обрывая себя на полуслове. Мыслями они уже были на сцене.

В 14:49 один из них, громко оповестив присутствующих о своих естественных надобностях, поспешно выскочил из комнаты.

В 14:50 вошел другой, сжимая в руках великолепную золотистую флейту. Он сердито схватил футляр от инструмента и исчез за дверями.

В 14:51 не произошло ничего, заслуживающего внимания.

В 14:52 в зал вошел улыбчивый молодой человек и назвал имя Салли. У нее перехватило дыхание, но, взяв себя в руки, она проследовала за этим человеком, прихватив свои флейту, флейту-пикколо и ноты.

Коридор оказался длинным, темным и извилистым, как лабиринт. Проводник представлялся кормчим Хароном, ведущим ее к реке Смерти. Вдобавок им пришлось преодолеть два лестничных пролета, ведущих вверх, поэтому пульс ее повысился, а дыхание участилось.

Точно в 14:54 они, наконец, достигли конца коридора. Перед ними, как мираж, возникли две большие, тяжелые двери. Салли догадывалась, что они ведут прямо на сцену концертного зала “Лос-Англикан Филармония”. Она была уже здесь раньше и сидела на балконе, слушая концерт обожаемого ею музыканта-флейтиста, ее идола — который, вероятно, и повлиял на ее решение заняться флейтой — Жана-Пьера Рампаля. И сейчас она собиралась взойти на ту же самую сцену...

На сцене

Улыбчивый молодой человек приложил, похоже, значительные усилия, чтобы открыть эти громадные двери. В первый момент Салли ослепил поток яркого света, которым была залита сцена, ей показалось, будто в один момент зажглись тысячи лампочек-вспышек.

Салли прошла к середине сцены, где одинокий музыкальный пюпитр стоял как... ладно, не знаем, — как музыкальный пюпитр. “Хочу напомнить, — сказал молодой человек, — что не следует произносить ни слова. Члены художественного совета размещаются за ширмой. Никто не знает, кто из участников выступает в данный момент. Играйте хорошо!” И он ушел.



Ширма должна была ограничить возможность любых проявлений дискриминации или субъективизма, гарантируя, что только *музыка* — единственная основа для принятия членами совета своего вердикта. Обычно в таких случаях ширма устанавливается на сцене, перед исполнителем, иногда ее размещают в партере перед жюри.

Кроме нее, на сцене находился еще один человек, лысый и в очках, который выполнял роль наблюдателя. Поскольку Салли (и другим конкурсантам) не позволялось общаться с членами совета, его миссия заключалась в обеспечении каждого участника всем необходимым. Если у участника возникали вопросы, он должен был шепотом адресовать их наблюдателю, а тот, в свою очередь, передавать их жюри.

За ширмой

Внезапно она услышала голос: “Добрый день. Начните, пожалуйста, с *Прелюдии* к “*Послеполуденному отдыху фавна*”. Голос доносился откуда-то с верхней части первого балкона. Салли напрягла зрение, чтобы что-то увидеть. Нет — только ширма, большая, переносная, с черными занавесками.

Сидящие за нею люди не знали о Салли ничего — ни ее жизненного пути, ни пола, ни возраста. Для них она была просто *Номер 48*. И, по их мнению, Номеру 48 следовало бы поторопиться и начать играть, поскольку они уже сильно устали и проголодались, и, кроме Номера 48, им осталось прослушать только двоих конкурсантов — перед таким долгожданным перерывом, манящим, словно сладкая амброзия.

“*Прелюдию* к “*Послеполуденному отдыху фавна*”, пожалуйста”, — повторил голос устало, в 49-й раз за день.

Салли раскрыла на пюпитре ноты и медленно выдохнула. Это все. Время, принесенное в жертву подготовке, четыре недели интенсивных занятий, сумма в 986,52 доллара... и все рухнет в один момент.



Она поднесла флейту к губам, набрала полную грудь воздуха и начала играть. Из ее флейты потекли первые ноты *Прелюдии* к “*Послеполуденному отдыху фавна*”, Дебюсси, эти чувственные хроматические звуки, нисходящие увеличенные кварты, это вкрадчивое и вместе с тем вселяющее ужас вступление в мир музыки импрессионизма. Все так прекрасно! Музыка была теплой, богатой оттенками и преисполненной фантазий и чувства. Неужели это *ее* исполнение?

Она ощутила, как тревога улеглась, и стала изливать в музыку все свои жизненные впечатления, переживания и страсти. Она играла музыку Дебюсси так, как воображал ее сам автор.

Время, казалось, просто исчезло, но тут голос из-за ширмы остановил ее: “Брамс, Симфония № 4, последняя часть. С цифры 97, пожалуйста”.

Ах — цифра 97! Это был именно тот фрагмент, на который Салли надеялась. Она играла его вначале нежно и спокойно, а затем с возрастающей страстью, словно роза, тянущаяся к свету. Она ощутила, что никогда прежде еще не играла это верхнее фа-диез с таким совершенным сочетанием силы и мягкой красоты.

Голос называл новые фрагменты, один за другим. Она играла их, каждый раз с большей уверенностью и стараясь добиться от своей флейты самого красивого звучания.

Единственной ошибкой, какую она допустила, была маленькая заминка в скерцо из пьесы *Сон в летнюю ночь* Мендельсона. Это была маленькая ошибка, на самом деле пустяк, — она никогда не позволяла себе подобного раньше. И произошла эта заминка в одном из самых легких пассажей, о которых не стоило и беспокоиться. Все более трудные были пройдены с честью.

Наконец, ее шесть минут истекли. Они пролетели как шесть секунд. “Спасибо”, — сказал голос. И все. Салли опустила свой инструмент, собрала ноты и покинула сцену. Улыбчивый молодой человек поджидал ее возле тяжелых дверей. “Отличная работа”, — воскликнул он. Они в молчании возвратились в репетиционный зал.

Салли улыбнулась. Это было ее самое лучшее выступление на конкурсах.

Ожидание

Войдя в зал, Салли осмотрелась. Комната была сейчас пустой, в ней находился один Джерри.

Улыбчивый, выполняя свою роль, вошел следом и назвал имя Джерри. “Увидимся позже”, — бросил Джерри на ходу и последовал за провожаемым.

Несколько минут спустя Джерри вернулся. “Все прошло потрясающе!” — воскликнул он и, не сумев сдержать себя, чмокнул Салли в щечку.

“И у меня тоже неплохо”, — ответила Салли.

Но самое трудное — ожидание — было еще впереди. Предварительные прослушивания почти завершились, и через короткое время художественный совет должен был решить, кто из группы, в которой выступала Салли, пройдет в полуфинал. Зал медленно наполнялся людьми, которые лениво вели пустые разговоры, мельком поглядывая в сторону дверей.

Около шести в дверном проеме появился улыбчивый молодой человек. Сейчас он, однако, не улыбался. Все головы повернулись к нему. В руках его был маленький листок бумаги.

Он прокашлялся. — “Мне хотелось бы поблагодарить всех и каждого из вас за то, что вы потратили время, деньги и силы, чтобы приехать и быть сегодня с нами. Каждый из вас чрезвычайно талантлив, и все вы можете гордиться своими достижениями. Полуфиналы начинаются завтра, в среду, в 9:00. Из вашей группы для дальнейшего участия отобран один флейтист”.

Он назвал имя Джерри и выскользнул из комнаты.

Джерри широко усмехнулся. “Эй, — прошептал он застенчиво, — а я ведь добился этого!”

Глаза Салли наполнились слезами, но она сдержалась. “Это все Мендельсон, — сказала она тихо. — Я пропустила ноту в пьесе Мендельсона”.

“Ох, не мучай себя, — ответил Джерри. — Это не из-за одной ноты”.

“А я думаю, именно так”, — сказала Салли.

Что было дальше

Мы, конечно, хотели бы сказать вам, что Салли победила, но это неправда. Кроме того, если бы это случилось, мы не смогли бы выполнить намеченную задачу — показать вам *типичный* пример участия музыканта в пробах.

Да и Джерри не достиг заветной цели. Он пропустил ноту в полуфинале.

“Так кто же выиграл место первого флейтиста оркестра?” — спросила у него Салли позже.

“Какой-то парень из Австралии. Никто из нас не слышал о нем прежде. Он только вошел — и сразил всех наповал”.

Увы, наш рассказ, — это печальная история о Салли и Джерри и о *многих* других музыкантах, которых мы знаем.

Но для Салли этот опыт не состоял из одних потерь. После конкурса Джерри не забыл о ней, он стал навещать ее каждые несколько недель. Со временем Салли и Джерри поняли, что их прежняя любовь возродилась. Шесть месяцев спустя они отпраздновали свое повторное бракосочетание в ресторане на вершине небоскреба Скайлайн Билдинг, с потрясающим видом на Калифорния Хайвэй, 1.

Жизнь оркестранта, или Что происходит на репетициях?

Многие люди представляют оркестр в виде группы счастливых людей, которые только и делают, что проводят время в исполнении музыки для собственного удовольствия. Люди воображают, что музыканты никогда не снимают своих фраков и длинных черных платьев, даже на время. Почему бы и нет?

Действительно, музыка *способна доставлять* невероятное удовольствие. Правда и то, что некоторые музыканты на самом деле никогда не снимают своих длинных черных платьев, что вызывает трудности при игре в теннис. Но работа в оркестре — как и любая другая работа — может быть чрезвычайно изнурительной. Стрессы от лихорадки служебных расписаний иногда сводят на нет то удовольствие, которое музыканты могли бы получить от ежедневно-го близкого общения с величайшим из всех искусств.

В профессиональном оркестре расписания репетиций и выступлений редко бывают неизменными, если такое вообще когда-либо случается. У музыкантов нет даже постоянных выходных дней в неделю. О субботнем вечере у домашнего очага — забудьте! В то время, когда весь мир играет, музыканты *играют*.

Типичное рабочее расписание оркестра включает в себя от семи до девяти репетиций и концертов в неделю. Большинство репетиций имеют продолжительность два с половиной часа. Каждый член оркестра должен прибыть на сцену за пять-десять минут до начала репетиции. Если музыкант опоздал или отсутствовал, он может получить предупреждение или даже лишиться части денежного вознаграждения.

Чтобы компенсировать строгости начала репетиций, в оркестрах принято устанавливать настолько же строгое время их окончания. Как только часы уведомили, что два с половиной часа истекли, — репетиция завершается в любом случае, несмотря на то, что оркестр мог находиться в середине пьесы, или в середине фразы, или даже *в середине ноты*. Если дирижер решает продолжить репетицию (обычно при одобрении администрации) после истечения официального срока, музыканты получают сверхурочную плату.

Но репетиции и разминки — это только вершина айсберга. Профессиональные музыканты должны изучать невероятный объем музыкальной литературы. На протяжении обычной недели оркестр играет до четырех полностью различных концертных программ где угодно. Это означает, что музыканту за неделю необходимо справиться с шестью часами разной музыки.

Естественно, все эти репетиции и выступления влекут за собою и определенные профессиональные болезни: тендиниты и бурситы — обычное дело для оркестрантов всего мира. Можно также встретить явление, которое по-немецки называют *Hodenentzündung*; это, скажем так, весьма специфическое недомогание, характерное для виолончелистов мужского пола.

Товар лицом

Но музыканты — это только *передний план* вашего местного оркестра, важен также и *вспомогательный* персонал. Например, если вы недавно посещали концерт симфонического оркестра, то могли встретить там и директора оркестра *по маркетингу*. Неся всю ответственность за коммерческую рекламу, директор по маркетингу всегда пытается отыскать новые плодотворные способы привлечения внимания публики к своему коллективу.

Представим, что оркестр собирается исполнить программу из произведений русского композитора Сергея Рахманинова (1873–1943), включая *Фортепианный концерт № 2* и *Симфонию № 2*. От более старого и респектабельного оркестра можно ожидать следующей рекламы.

«Бью Артс Филармоник»
Максимилиан Гу, *художественный руководитель*

Пятница, 3 ноября 1998 года, 20:00
Суббота, 4 ноября 1998 года, 20:00
Воскресенье, 5 ноября 1998 года, 15:00

Вивиан Вэдж, *фортепиано*

Рахманинов, Фортепианный концерт № 2 до минор, соч. 18
Рахманинов, Симфония № 2 ми минор, соч. 27

Оркестр, старающийся привлечь внимание более молодой и непосредственной части публики, может дать такое объявление.

ВОТ
ТЕБЕ
РАХМАНИН-
ОФФ!!!
от «Лонг Бэй Симфони»
Пятница и суббота — в 20:00, воскресенье — в 15:00
Приходи и тащись!

В меньших коллективах директор по маркетингу часто также исполняет обязанности пресс-атташе или агента по связям с общественностью, ответственного за всю *некоммерческую* рекламу (т.е. информацию, публикуемую в газетах, на радио и телевидении бесплатно). Его цель — создать об оркестре возможно более положительное мнение в средствах массовой информации. Для ее достижения он, эксплуатируя закон средних величин, постоянно рассылает пресс-релизы — информацию *обо всем* — в надежде, что *кто-то где-то* найдет ее интересной настолько, чтобы опубликовать.

ДЛЯ СВОБОДНОГО РАСПРОСТРАНЕНИЯ
Свяжитесь с Кэти Сандоу,
«Фарфаллу Симфони»,
Фарфаллу, Вайоминг 34876

«Фарфаллу Симфони» получил новые звукопоглощающие экраны
Оркестр «Фарфаллу Симфони» сообщает о приобретении для своих музыкантов новых звукопоглощающих экранов.

Экраны представляют собой прозрачные пластиковые ширмы, устанавливаемые на сцене перед самыми громкими инструментами оркестра. Они предназначены для защиты слуховых органов музыкантов, сидящих рядом с такими инструментами.

“Мы чрезвычайно признательны за эти звукопоглощающие экраны”, — сказал Энтони Демар, генеральный менеджер «Фарфаллу Симфони». — Теперь мы можем защитить уши наших оркестрантов от чрезмерно высокого уровня звука, с которым им приходится каждый день иметь дело. Это знаменует для нас приход новой эры”.

Полли Плэйтлетт, председатель профсоюзного комитета «Фарфаллу Симфони», присоединяется к этому мнению: “Музыканты годами требовали от нас принятия подобных мер. Вероятно, они оговорили бы необходимость приобретения таких экранов в следующем коллективном договоре. Мы счастливы, что смогли выполнить это требование раньше. Оркестранты просто в восторге”.

Мэр Фарфаллу, Джон Томпкинс, прислал свои поздравления: “Для всех фарфаллуцев очевидны выгоды от использования этих экранов. Это знаменательный день для всего нашего большого города. Настоящим провозглашаю День Почитания Звукопоглощающих Экранов”. Манифестация в честь звукопоглощающих экранов начнется завтра в полдень и проследует от городской площади Фарфаллу мимо колбасной фабрики в сторону Начальной школы имени Роберта Луиса Стивенсона, а затем возвратится к «Фарфаллу Симфони», где состоится концерт.

Защитные экраны подарены оркестру г-жой Консуэло Гроссман, 42 Пеннитри Лэйн. Это уже третий щедрый дар г-жи Гроссман со времени трагической гибели ее мужа прошлой осенью. В память о ее муже эти экраны будут названы Мемориальными Звуковыми Экранами Альберто З. Гроссмана.

“Альберто всегда ненавидел шум, — смеется г-жа Гроссман. — То, что он защитил уши своих любимых музыкантов, должно утешить его в могиле, — вот как!”

Зеленый М&М и прочие дополнения к контракту

С точки зрения многих зрителей наиболее интересная часть концерта связана с приглашенным артистом, которым зачастую является всемирно известный виртуоз. Коммерческие агенты таких гостей умело этим пользуются и заламывают за их услуги просто-таки астрономические суммы.

Нет ничего необычного в том, что музыкант международного масштаба получает за одно исполнение от 30 до 50 тысяч долларов. *За одно исполнение?!?* Да. По мнению администрации оркестра, эти деньги того стоят. Организаторы рассчитывают окупить затраты продаж билетов, абонементов и повышением престижа.

Но многие приглашенные артисты иногда ставят определенные требования и даже просто отказываются выступать, если последние не будут удовлетворены. Их новые причуды, представляемые в форме *дополнений к контракту*, не добавляют стабильности и без того напряженной закулисной концертной жизни.

Дополнение к контракту, подшиваемое к основному договору артиста с администрацией, может варьироваться от единственного предложения до 20 страниц убористого текста. В нем нет ничего, кроме требований, иногда просто невероятных, которые *должны* быть удовлетворены, если только оркестр или представляющие его организаторы хотят, чтобы выступление солиста состоялось.

- ✓ “Г-жу Дж. следует встретить возле ее отеля на лимузине голубого, черного или темно-зеленого цвета (на усмотрение организаторов), но ни в коем случае не коричневого или белого”.

- ✓ “В конверте находится образец цвета (арахисовое масло плюс хаки), в который, по требованию г-на Q., должны быть выкрашены стены гардеробной комнаты. Гардеробная должна быть устлана ковровым покрытием толщиной от 5/8 до 3/4 дюйма того же цвета арахисового масла с хаки; размеры комнаты — не менее 14×24 фута и не более 26×30 футов; комната должна быть кондиционирована, оснащена увлажнителем воздуха и полностью звукоизолирована”.
- ✓ “Обслуживающему персоналу следует воздерживаться от беспричинных разговоров с г-жой N”.
- ✓ “Г-н R. согласен дать сразу после концерта не более 10 (десяти) автографов; по исчерпанию этого лимита обслуживающему персоналу надлежит удалить из помещения остальных желающих”.
- ✓ “За 1 (один) час до начала концерта в гардеробную доставить 2 (две) жареных индейки”.
- ✓ “Необходимо принести большую вазу с орешками M&M в шоколадной глазури; *конфет зеленого цвета быть не должно!* Никакие исключения из этого требования приняты не будут”.

Самое чудесное, что все эти нелепые примеры *взяты из жизни!* Они почерпнуты из настоящих дополнений к контрактам, выдвинутых реальными дивами от классической музыки.

Странная связь между оркестром и дирижером

Дирижеры обладают огромной властью над музыкантами, с которыми они работают, — она распространяется, по меньшей мере, на пространство концертного зала. Хороший дирижер способен вдохновить оркестр на музицирование, вызвать в коллективе чувства трепетного волнения и гордости.

Будучи дирижерами, мы понимаем, насколько трудна эта задача. Невозможно всегда угождать всем людям; мы согласились с тем, что приходится одновременно удовлетворять одних и вызывать недовольство других.

Но некоторые дирижеры, кажется, умудряются быть не по вкусу *всем и всегда*; и они, конечно, обладают той же огромной властью над жизнью своих музыкантов. Такие дирижеры обычно отличаются воинствующим эгоизмом и ставят собственные интересы выше коллективных и деловых. У оркестров зачастую нет спасительных средств, и они, в отместку, казнят своих поработителей мысленно. Ниже приведен пример подобного документа (мы нашли его в Интернете среди переписки музыкантов).

Как приготовить дирижера

Состав:

- Один крупный дирижер или два его мелких помощника
- Кетчуп
- 2 больших зубка чеснока
- Растительное масло (можно заменить топленным свиным жиром)
- 1 бочонок дешевого вина
- 1 фунт побегов люцерны
- 2 фунта йогурта

Способ приготовления.

Во-первых, поймите дирижера. Удалите хвост и рога. Тщательно отделите большое “Я” и сохраните его для соуса. Удалите любые палочки, карандаши, большие суставы и выбросьте их. Удалите и выбросьте слуховой протез (он и так никогда не работал). Почистите дирижера как обычное головоногое животное, но не отделяйте щупальца от тела. Если у вас оказался старый дирижер, например, из большого оркестра или летнего музыкального фестиваля, вы, возможно, захотите умягчить его ударами деревянного молотка либо раздробить между двумя большими цимбалами.

Далее, вылейте половину бочонка вина в ванну и отмачивайте дирижера в нем не менее 12 часов. (*Исключения:* американские и немецкие дирижеры часто пахнут пивом; некоторым это нравится; вино может перебить этот запах. Поэтому полагайтесь на свой вкус.) После того как дирижер достаточно отмок, снимите с него оставшиеся покровы и полностью натрите его чесноком. Осторожными круговыми движениями облейте его тушку маслом или жиром, следя за тем, чтобы не пропустить каждый квадратный дюйм.

Затем найдите оркестр. Возьмите столько партитур, сколько сможет выдержать пюпитр, и убедитесь, что в них есть достаточное количество громких пассажей для каждого музыкального инструмента. Побольше громких аккордов для деревянных и медных духовых и тремоло для струнных. Отрепетируйте эти пассажи несколько раз, этим вы должны обеспечить нужное пламя для запекания вашего дирижера. Настаивайте на возможно большем числе повторов, особенно на дополнительных репетициях больших симфоний!

Когда огонь перегорит и жар наберет достаточную силу, поместите вашего дирижера перед оркестром (музыканты не будут возражать, они уже привыкли) до тех пор, пока он хорошо не подрумянится и его волосы не обретут естественный цвет. Постарайтесь не пережарить, иначе вы не добьетесь вкуса фаршированной ветчины. Сделайте соус, взбив миксером “Я”, побеги люцерны и кетчуп по вкусу, а затем процедите смесь до получения необходимой прозрачности. Порежьте тушку дирижера на порции, как вы делаете это с индейкой, и подайте на стол вместе с йогуртом и оставшимся вином.

Истинные ценности

Так почему же музыканты, приглашенные артисты и дирижеры делают то, что они делают? Что ими движет день ото дня при всех огорчениях, с которыми им приходится сталкиваться?

Они живут ради тех редких моментов, когда собираются вместе, и оркестр в общем порыве звучит так же блистательно, как один исполнитель-виртуоз. Подобные мгновения могут быть вызваны совершенством акустики зала, подходящей температурой, влажностью и давлением, особенно отзывчивой публикой, вдохновением дирижера, самой музыкальной пьесой, ее глубиной и страстностью, торжественностью события, чудесно сыгранной первой нотой — или просто тем общим для всех смутным чувством, что *сегодня вечером все сложится необыкновенно хорошо*.

Взгляните глубже, и вы поймете, что музыканты по-настоящему влюблены в свою работу. Снимите с них маски пресыщенных профессионалов, и вы увидите восторженные лица вечных студентов, живущих во имя Искусства.

Часть III

Знакомьтесь — оркестр!

The 5th Wave

Рич Теннант



В этой части...

В этой части вы познакомитесь с духовыми инструментами, а также со струнными, клавишными, ударными и прочими жителями страны классической музыки.

Но это еще не все! Здесь мы расскажем об устройстве клавиатуры (и зачем нужны черные и белые клавиши), об основных приемах игры на скрипке, об искусстве педализации при игре на арфе. Цитатой к этой части может служить отрывок из романа Германа Мелвилла “Моби Дик”.

Нантакет! Разверните карту и найдите его. Видите? Он расположен в укромном уголке мира; стоит себе в сторонке, далеко от большой земли, еще более одинокий, чем Эддинстонский маяк. Поглядите: ведь это всего лишь маленький холмик, горстка песку, один только берег, за которым нет настоящей суши. Песку здесь больше, чем вы за двадцать лет могли бы использовать вместо промокательной бумаги¹.

Когда мы слушаем классическую музыку, нас захватывает ее настроение, покоряет ее величие, уносят сладостные звуки... В такие минуты вряд ли кто-то вспоминает о том, что эти звуки производят дующие, стучащие и пиликающие люди, а их инструменты — это всего лишь куски металла или дерева.

¹ Здесь и далее цит. по изданию: Мелвилл Г. Собрание соч. в 3 т. Т. 1: Моби Дик, или Белый кит: Роман. Л.: Художественная лит., 1987. — Примеч. пер.

Клавишные и К°

В этой главе...

- Зачем фортепиано нужны педали
- Почему клавесин относят к щипковым инструментам
- Как органы и синтезаторы играют без струн

Сегодня клавишные встретишь чаще, чем любой другой вид инструментов. В современной музыкальной жизни им принадлежит главенствующая роль.

В церкви стоит орган. У мальчишки по соседству есть синтезатор (и наверняка вдобавок к нему — этакий здоровенный динамик). У той странной леди, что содержит армию котов и никогда не открывает ставен своего старого обросшего сорняками дома, есть клавесин. А в вашем квартале кто-нибудь играет на фортепиано.

Фортепиано

Лучший способ узнать, что такое фортепиано, — познакомиться с ним непосредственно. Возможно, у вас уже есть инструмент, а если нет — не страшно, найдется у соседа. Ваш сосед — фигура интересная, и, несмотря на статую фламинго на газоне перед домом, натура утонченная и неординарная. Потому-то он и обзавелся фортепиано.



Найдите случай познакомиться с этим инструментом поближе. Есть два способа осуществить такое знакомство. Легальный путь состоит в том, чтобы попросить у соседа разрешения посмотреть фортепиано, нелегальный — улучшить минуту, когда он будет стричь свой газон.

При первом же взгляде на фортепиано нетрудно заметить, что у него много клавиш: 88. Говоря по-научному, белые клавиши называются *белыми клавишами*, а черные — *черными*. Кто бы мог подумать, верно?

Правда, знатоки для обозначения нот, исполняемых на белых клавишах, пользуются еще термином *бекар*, а на черных — *бемоль* и *диез*, но для нас достаточно знать о том, что существуют черные и белые клавиши.

Нажмите на самую нижнюю (крайнюю слева) клавишу. Конструкция фортепиано обеспечивает высокую чувствительность к силе удара, наибольшую *амплитуду силы звука*. Поэтому, если притронуться к клавишам совсем легко, раздастся тихий, нежный звук, а ударив по ним изо всех сил... Так ведь можно и сломать инструмент.

Теперь нажмите на клавишу правее, потом на следующую и на следующую. Продолжайте нажимать на белые клавиши, двигаясь слева направо. Получилась *гамма*. Каждая нота гаммы имеет свое название. Задача найти обозначение разным звукам стояла еще перед первыми композиторами. Ведь иначе они не смогли бы записывать и воспроизводить сочиненную музыку.

Как называются ноты

Первую ноту (она соответствует первой, крайней слева клавише) по логике вещей закономерно обозначить латинской буквой *A* (*ля*¹). За *A* идет *B* (*си*). Далее, как можно догадаться, следуют *C* (*до*), *D* (*ре*), *E* (*ми*), *F* (*фа*) и *G* (*соль*). А что же после *G* — *H*? Не тут то было. Взгляните на клавиатуру (рис. 6.1).

Для *H* нет места — после *G* снова идет *A*.



Рис. 6.1. Клавиатура фортепиано

Что такое октава

Заметьте, что полная гамма от *ля* до *соль* повторяется на клавиатуре несколько раз. Объясняется это просто. Все клавиши, которые называются *ля*, действительно соответствуют ноте *ля*, хотя каждое следующее *ля* звучит выше, чем предыдущее.

Как такое возможно? Представьте себе, что вы находитесь на бейсбольном матче команд Малой Лиги, и зрители в унисон поют “Звезды и полосы”. Мужчины, женщины и дети — все исполняют одни и те же ноты в одно и то же время. И хотя мелодия одна для всех, женщины поют ее выше, чем мужчины, а дети — выше, чем женщины.



Так и с клавиатурой. Все ноты, которые называются *ля*, обозначают одни и те же звуки, но отличаются высотой звучания. Или, как говорят профессионалы, они звучат в разных *октавах*. Все поют *ля*, но женщины — на октаву выше, чем мужчины.

Что же такое *октава*? Это все ноты между двумя соседними *ля*, двумя соседними *си*, двумя соседними... и т.д. Сосчитав клавиши между двумя соседними *ля* (включая обе *ля*), получим *звукоряд* из восьми нот, или октаву, — слово одного корня со словами *октаэдр* (восьмиугольник), *октопус* (восьминог) и *окулист* (врач с восемью глазами).

¹ В отечественной музыкальной практике наряду с латинскими обозначениями нот (*A*, *B* и т.д.) широко используются русские (*ля*, *си* и т.д.) — Примеч. пер.

Черные клавиши

Заметили ли вы, что черные клавиши фортепиано сгруппированы на клавиатуре по две и по три? Для пианистов эти группы служат как бы ориентирами на местности и помогают определять, в какую позицию клавиатуры ставить руки. Не будь их, ориентироваться на клавиатуре было бы гораздо сложнее.

Однако главное назначение черных клавиш в том, что они вызывают звуки, промежуточные между звуками белых клавиш. Скажем, вы желаете услышать ноту, которая звучит выше, чем А, но ниже, чем В. Тогда нажмите на стоящую между ними черную клавишу.

Эта клавиша имеет два обозначения. Ее называют *ля-диезом*, так как она звучит немного *выше* (на *полтона*), чем *ля*, и *си-бемолем*, так как она звучит несколько *ниже* (на *полтона*), чем *си*. Для простоты мы будем считать *ля-диез* и *си-бемоль* одной и той же нотой.

Как устроено фортепиано

Начиная с этой минуты мы будем различать *рояль* и *пианино*. Рояль легко отличить по тому признаку, что на него можно лечь (если, ложась, приходится складываться вдвое, это *кабинетный рояль*). Посмотрите на рис. 6.2, если вы не очень ясно представляете себе, в чем разница между роялем и пианино.



Рис. 6.2. Рояль (вверху) и пианино (внизу)

А теперь, пожалуй, самое время сказать, что ложиться в рояль не следует (что до рояля вашего соседа, то здесь следует сперва получить разрешение).

Как видно на рис. 6.2, крышку рояля можно поднять, подперев ее палкой. Палка является частью рояля и прилагается к последнему (поэтому не верьте продавцу, утверждающему, будто палка продается отдельно; она входит в комплект).

Звук рояля идет изнутри, поэтому чем выше поднята крышка, тем громче и мощнее звук. На концерте без палки не обойтись. А если крышку нужно поднять не полностью, для этого есть более короткая палочка (музыканты так и называют ее; она тоже является частью инструмента).

Под крышкой можно обнаружить бесчисленное множество туго натянутых металлических струн, зафиксированных колками. *Каждой* из 88 клавиш соответствуют две или три *фортепианных струны*. Сила натяжения струн такова, что раму для них приходится изготавливать из очень прочного чугуна, чтобы рояль не развалился в разгар исполнения какой-нибудь бурной прелюдии.

Поворачивая колки, можно регулировать натяжение струн, меняя высоту их звучания, — *настраивать* фортепиано. (Со времен Бетховена музыканты говорят друг другу: “Не крути мне колки, не настраивай мне!..”) Когда вы нажимаете клавишу, маленький молоточек ударяет по струне, заставляя ее вибрировать.

Педали

У фортепиано, как правило, две *педали*. При нажатой *правой педали* струны не перестают звучать даже после того, как пианист снимает руки с клавиатуры (без педали ноты звучат лишь до тех пор, пока нажаты клавиши).

Левая педаль приглушает все струны, связанные с клавишей, кроме одной, создавая мягкий, почти без резонанса звук. Эта педаль известна также под названием *una corda*, что в переводе с итальянского означает “одна струна”.



В некоторых роялях есть еще и средняя педаль. Зачем она нужна? С ее помощью, например, можно заставить одну ноту аккорда звучать дольше остальных. Для этого делают следующее. Берут эту ноту и одновременно нажимают ногой на среднюю педаль. Теперь клавишу можно отпустить. Пока нажата средняя педаль, нота будет продолжать звучать на фоне других, взятых после нее. И наоборот, эти ноты прекратят звучать сразу же после того, как пианист отпустит клавиши. Трудно даже *представить* себе? Тогда вы легко поймете, каково пианисту, который пытается *воспроизвести* этот прием, играя со скоростью более 100 ударов в минуту перед полным залом. Отсюда ясно, почему некоторые производители музыкальных инструментов отказались от средней педали в роялях.

В каких произведениях можно услышать фортепиано

Найти примеры игры на фортепиано нетрудно: ведь большая часть концертов пишется именно для этого инструмента (как рассказывалось в главе 3, *концертом* называется музыкальное произведение, в котором одному из инструментов оркестра отводится солирующая роль).

Концерт для фортепиано с оркестром № 22 В.А. Моцарта — один из лучших образцов мировой фортепианной музыки. Прислушайтесь к тому, с каким мастерством Моцарт раскрывает разнообразные возможности этого инструмента.

Рекомендуется также познакомиться со следующими произведениями.

Фортепианные концерты.



- ✓ **Людвиг ван Бетховен.** Концерты для фортепиано с оркестром № 4 и № 5
- ✓ **Иоганнес Брамс.** Концерт для фортепиано с оркестром № 2
- ✓ **Фридерик Шопен.** Концерт для фортепиано с оркестром № 2

- ✓ **Сергей Рахманинов.** Концерт для фортепиано с оркестром № 3
- ✓ **Джордж Гершвин.** Концерт для фортепиано с оркестром фа мажор

Пьесы для фортепиано.

- ✓ **Иоганн Себастьян Бах.** *Хорошо темперированный клавир*
Это произведение, состоящее из 48 прелюдий и 48 фуг, сыграло роль общего “предка” для всей последующей фортепианной музыки. Оно объединяет в себе серию одинаковых по форме пьес, тональности которых следуют друг за другом, подобно нотам в хроматической гамме, — музыкальный прием, заимствованный позднее у Баха многими композиторами.
- ✓ **Людвиг ван Бетховен.** Соната для фортепиано № 14 (*Лунная*)
- ✓ **Фредерик Шопен.** Прелюдии, оп. 28
- ✓ **Джордж Гершвин.** Три прелюдии
Эти три пьесы, написанные мастером американской музыки, созданы под влиянием прелюдий И.С. Баха.
- ✓ **Вольфганг Амадей Моцарт.** Соната для фортепиано до мажор, К. 545
(К — сокращение фамилии Кёхеля, составителя каталога произведения Моцарта)

Клавесин

Не всем клавишным свойственно менять силу звука в зависимости от силы удара. Не способен менять силу своего звучания, например, простейший портативный синтезатор Casio. Таким же был и предшественник фортепиано *клавесин*. Каждая его клавиша издает звук средней силы независимо от того, с какой силой ударяет по ней музыкант.

Поэтический уголок: хайку

Бесчувственный клавесин...
Напрасно стараются пальцы —
Сила звука всегда одна

Среди инструментов, на которых играли во времена Барокко и первой половины классического периода (см. главу 2), первое по популярности место занимал клавесин (рис. 6.3), сегодня без него было бы невозможно исполнять многие произведения великих композиторов той эпохи — Баха, Генделя, Вивальди.

В отличие от фортепиано с его сочным, насыщенным звучанием, клавесин издает звенящие, резкие и как бы “сдавленные” звуки. И в этом нет ничего удивительного, ведь клавесин, в противоположность фортепиано, принадлежит к *щипковым*, а не к *ударно-клавишным* струнным инструментам.

Поэтический уголок: лимерик

Один джентльмен из Опочки
Купил клавесин своей дочке.
А внутрь заглянул —
Кричит: “Караул!
Повыдрали все молоточки”

Струна фортепиано звучит от удара молоточком, который покрыт мягким войлоком, и это позволяет струне чутко реагировать на силу удара. Струна клавесина издает звук, будучи задета специальным крючком, или *плектром*, прикрепленным рядом со струной. Когда музыкант ударяет по клавише, плектр поднимается и цепляет струну; раздается звук, похожий на тот, что можно услышать, задев ногтем туго натянутую тетиву лука.



Рис. 6.3. Клавесин с двумя клавиатурами

В каких произведениях можно услышать клавесин

Истинному любителю клавесинной музыки следует знать такие произведения.



- ✓ **Иоганн Себастьян Бах.** Концерт ре минор для клавесина и струнного оркестра
- ✓ **Франсуа Куперен.** *Les barricades mystérieuses*
- ✓ **Георг Фридрих Гендель.** Сюита ми мажор, G 145-148 (с прелестными вариациями на тему “The Harmonious Blacksmith”)
- ✓ **Доменико Скарлатти.** 550 сонат (все они великолепны — выбирайте любую)

Орган

Ни одна свадьба в США не обходится без *органа* (как бейсбольные матчи — без его младших братьев — свистков и дудочек).

Органы отличаются друг от друга количеством труб (их бывает от нескольких десятков до нескольких сотен), из которых состоит звуковоспроизводящая часть. В соборах, где стоят самые большие органы, трубы занимают несколько стен. Высота и тембр звука зависят от длины и формы трубы, которая начинает звучать, когда в ее полость поступает воздух. Орган способен имитировать звучание самых разных духовых — от медных труб до гобоя и флейты.



Внутри органа находится воздушный насос. В современных инструментах насосы приводятся в действие электрическим током, тем самым обеспечивается равномерный и постоянный ток воздуха в трубы. В прежние времена воздух накачивали с помощью ручных мехов, которые поднимали и опускали все время, пока играл инструмент, два специально нанятых для этих целей подростка. Если они уставали, напор воздуха слабел, и это приводило к искажению силы и высоты звука.



Рис. 6.4. Орган

Регистры органа

В формировании каждого звука органа может принимать участие до сотни различных труб. Каждая из них обладает собственным, отличным от других, звучанием: медной трубы, струнного инструмента и пр. Для того чтобы изменить тембр звука, нужно нажать один из маленьких рычагов (*регистров*), находящихся на пульте органа рядом с клавиатурой. Пульты больших органов внушают прямо-таки благоговейный страх; это что-то среднее между кабиной самолета и настольной игрой в хоккей. Поднимая регистр, органист открывает доступ воздуха в соответствующую трубу и заставляет ее звучать. Если регистр опустить, поступление воздуха в трубу прекратится.



Вот тут-то и начинается самое интересное. Ведь совсем необязательно ограничиваться лишь одним поднятым регистром. Конструкция органа позволяет одновременно поднимать столько регистров, сколько пожелает играющий. Чтобы нота А прозвучала как медная труба, гобой и струнные одновременно, нужно лишь поднять три соответствующих регистра. Захотелось вызвать целый шквал звуков? Нет ничего проще: поднимите *все* регистры (отсюда пошла поговорка “Пошла писать регистратура...”).

Другая важная часть органа — *педали*. Их внешний вид и функции не такие, как у фортепиано. Педали издают различные по высоте низкие звуки. Они расположены в ряд, в совокупности образуя небольшую клавиатуру с диезами и бемолями. Таким образом, органист может играть не только руками, но и ногами. При жизни И. С. Бах был знаменит не только как композитор, но также как органист, виртуозно владеющий ножной клавиатурой. Чтобы посмотреть на удивительную сноровку его игры, люди приезжали за много миль.

Во время игры органисту приходится часто и быстро переключать регистры. Чтобы успевать это сделать, не создавая пауз в игре, требуются чрезвычайная быстрота движений и ловкость (на выработку этих качеств уходит не один год). Чтобы облегчить жизнь органистам, на органах бывает по две и более клавиатур (их также называют *мануалами*). Каждая клавиатура имеет свои регистры и может быть настроена на разные тембры. Чтобы изменить звук, достаточно просто перейти с одной клавиатуры на другую.

В каких произведениях можно услышать орган



Услышать звучание органа можно в таких произведениях.

- ✓ **Иоганн Себастьян Бах.** Концерт ре минор для клавесина и струнного оркестра
- ✓ **Георг Фридрих Гендель.** Концерт фа мажор *Кукушка и соловей*
- ✓ **Цезарь Франк.** *Pièce heroïque* си минор
- ✓ **Шарль Видор.** Симфония № 5 (несмотря на название, это произведение предназначено для органа; большое впечатление производит экспрессивная и динамичная *Toccata*)
- ✓ **Камиль Сен-Санс.** Симфония № 3, *Органная*. (А это уже настоящая симфония, написанная для оркестра, с большой, яркой и запоминающейся частью для органа.)

Синтезатор

Период расцвета классической музыки закончился около двух столетий назад, поэтому *синтезаторы* едва ли могут рассчитывать на сколько-нибудь заметное место в великих симфониях классического стиля. Однако они все же находят иногда применение в произведениях так называемой “неоклассики” — продукции, вызванной к жизни стараниями голодающих студентов высших музыкальных учебных заведений.

Пластмассовые клавиши синтезатора способны имитировать самые различные инструменты (тембр изменяется переключением кнопок), звучание которых записано на электронных микросхемах. В рок- и поп-музыке синтезаторы заменяют большинство обычных музыкальных инструментов, а новая мода подключать их к компьютеру, под управлением которого синтезатор способен воспроизводить игру целого оркестра, оказала неоценимую помощь современным певцам на их нелегком пути к звездам.

Глава 7

Струнные

В этой главе...

- Скрипка, альт, виолончель и контрабас
- Почему смычки движутся синхронно
- Шутки и анекдоты

“Смочи, смочи лить!” — крикнул Стабб гребцу, сидевшему у кадки, и тот, сдержив с головы зюйвестку, зачерпнул в нее воды.

...Натянутый над лодкой лить так и дрожал, тугой, как струна; и казалось, что у вельбота два кия: один режет воду, а другой воздух, чтобы вельбот мог мчаться в пене, преодолевая разом обе враждующие стихии.

Герман Мелвилл, “Моби Дик”

Пуго натянутая вибрирующая струна чудесным образом производит самые сладостные звуки из всех, какие только способно воспринимать человеческое ухо. Благодаря вибрации струн звучат скрипка, альт, виолончель, контрабас, арфа, гитара и, как ни странно, фортепиано (которое, правда, называют *ударно-клавишным* из-за того, что звук в нем извлекается ударами молоточков).

Если попросить у скрипача разрешения “попилить” на его скрипке, он, вероятно, поспешно спрячет ее за спину и, бормоча извинения, будет пятиться, пока не окажется на безопасном расстоянии, а затем даст стрекача. И правильно сделает: ведь чтобы сломать скрипку (а сделать это можно по меньшей мере 175 способами), много силы не надо. Как и другие струнные, скрипки — это хрупкие, тонкой работы вещицы, прошедшие сложный путь от склейки из тончайших деревянных дощечек и лакировки до длительной просушки и созревания. Любая из мелких деталей, которых у скрипки очень много, — *колки, подставка* и, между прочим, *шейка* — могут сломаться, сломав жизнь владельцу.

Скрипка

Скрипка во все времена была одним из главных музыкальных инструментов. Скрипачи составляют основу любого оркестра.



Весь рабочий аппарат скрипки — всего лишь 4 струны. Они тянутся вдоль оси инструмента и на верхнем его конце закреплены *колками*, а на нижнем — *струнодержателем*. От колков струны совершают долгий путь вначале над короткой деревянной *колковой коробкой*, затем переступают через *верхний порожек*, проходят над *грифом*, и, перебравшись через деревянную *подставку*, попадают на конец к *струнодержателю* (рис.7.1).



Вначале струны делали из кошачьих кишок (из них до сих пор еще кое-где делают струны теннисных ракеток). Дело в том, что эластичные кишки способны издавать чудесные, приятные звуки (приятные для всех, кроме осиротевшей кошачьей семьи).

Современные производители больше не используют этот материал отчасти потому, что он звучит недостаточно громко в современных концертных залах, а также из-за боязни навлечь на себя гнев Общества защиты животных. Сегодня для скрипок принято делать металлические и синтетические струны.

Смычок

Кроме струн, обязательной принадлежностью скрипок является *смычок*. Чтобы заставить скрипку звучать, скрипач водит смычком по струнам. Название смычка (английское), вероятно, объясняется его сходством с луком для стрельбы¹.



Рис. 7.1. Скрипка со смычком



Между концами смычка натянут пучок конских волос (нет, в старину положительно не знали жалости к бедным животным!). Конский волос обладает способностью извлекать приятнейшие звуки из кошачьих кишок. И хотя причины этого феномена для нас, людей, не стали яснее с течением времени, факт остается фактом: конские волосы и кошачьи кишки удивительно хорошо подходят друг другу.

Скрипачи время от времени натирают конский волос *канифолью*. Канифоль делается из сосновой смолы; она, наверное, известна многим как средство для паяния. Для скрипки берется та же самая канифоль, только лучше очищенная. Она усиливает трение между смычком и струной, так что, не смазывая скрипач свой смычок, его бы никто и не услышал.

Искусство делать скрипки граничит с волшебством или даже с алхимией, ведь успех этого дела зависит от умения выбрать материал, от лакировки, просушки, созревания и, в конце концов, от удачи. Соответственно высока и цена хорошей скрипки: нередко музыканту приходится выбирать между покупкой скрипки и покупкой дома. Стоимость лучших скрипок, созданных 300 лет назад знаменитыми итальянскими мастерами Страдивари и Гварнери, достигает нескольких миллионов долларов.

Настройка

Настраивают скрипку, поворачивая колки на конце грифа и тем самым изменяя натяжение струн. Чем сильнее натянута струна, тем более высокий звук она издает, и наоборот (у некоторых скрипок на струнодержателе есть микровинт, с помощью которого можно увеличить точность настройки).

¹ В переводе с англ. bow — лук и смычок. — Примеч. пер.

Начинают настройку со струны *ля*, используя в качестве эталона камертон, специальный электронный прибор, или уже настроенный музыкальный инструмент. В оркестре музыканты настраивают свои инструменты по *ля* первого гобоя. В деталях этот процесс описан в главе 4.

Используя *ля* камертона и собственный абсолютный слух, скрипач настраивает первую струну. Ориентиром для настройки остальных струн служит уже настроенная струна.

Ну так сыграй же теперь, скрипач!

Игра на скрипке

И вот вы стоите на сцене, залитой светом прожекторов, на вас концертный фрак, вы взволнованы и собираетесь играть “Крейцерову сонату”, а аккомпанировать вам будет сам Владимир Горовиц — обстоятельство вдвойне удивительное, потому что 1) вы за свою жизнь не получили ни единого урока игры на скрипке и 2) Владимир Горовиц уже умер. Многие ночные кошмары начинаются таким образом.

В этот момент, вероятно, единственное, что вас заботит, — это вопрос *как это сыграть?*



Если сократить струну так, чтобы вибрировала только одна ее половина, она издаст звук точно на октаву выше, чем полная струна.

В предыдущем разделе, рассматривая настройку скрипки, мы говорили о звучании так называемых *открытых*, или не прижатых, струн.



Представьте себе, что вы провели смычком по первой струне — прозвучало *ля*. Теперь предположим, нужно сыграть *ля октавой выше*. Для этого нужно лишь пережать струну точно посередине. Тем самым мы наполовину сократим рабочую длину струны. Теперь, если провести смычком, будет вибрировать лишь та ее часть, которая находится *между пальцем и подставкой*. Точно! Струна стала звучать на октаву выше.

Теперь предположим, что вы желали бы двигаться вверх не столь резкими скачками. Чтобы уменьшить интервал, следует поместить палец ближе к колку и дальше от подставки — так, чтобы вибрировали только две трети струны. На этот раз струна издаст ноту *ми*.

В сущности, этими манипуляциями и создается все разнообразие нот, которые можно сыграть на скрипке. Перемещая по струнам пальцы левой руки, скрипач меняет рабочую длину струн и тем самым высоту издаваемых звуков. Правая рука в это время держит смычок. За многие годы практики скрипачи обучаются так прижимать струны строго в определенных позициях, что заставляют звучать правильные, чистые ноты.

Кроме того, на скрипке можно брать аккорды, проводя смычком одновременно по нескольким струнам. Однако, как легко себе представить, это не просто, особенно если придется играть *на трех или четырех струнах* одновременно. Профессиональные скрипачи владеют и таким приемом, при этом их пальцы выделяют на струнах нечто вроде твиста.

Вибрато

Пока длится нота, палец скрипача не находится все время на одном месте. Наоборот, он непрерывно *покачивается* на струне, которую прижимает. Это покачивание создает едва заметные колебания высоты звука, или эффект *вибрато*. Вибрато придает звучанию инструмента живой, теплый колорит. Этим достигается эффект, более всего ценимый в классической музыке, — эффект сходства со звучанием человеческого голоса.

Вибрато — один из обычных приемов игры на скрипке. Вообще, чем более сердечный и романтический характер носит музыка, тем обильнее для ее исполнения используется *вибрато*. Проследите за движениями руки скрипача, когда будете смотреть концерт по телевизору, — вы увидите много примеров использования этого приема.

Искусство владения смычком

Водить смычком по струнам можно в двух направлениях: вверх и вниз. Верьте или нет, но это целое искусство — умение определять, в какие моменты следует вести смычком вверх, а в какие — вниз, и какую часть смычка использовать в каждый данный момент игры. Подбор правильной техники исполнения отдельных мест пьесы требует длительных тренировок. Так, чтобы заставить струну издавать нежный, невесомый звук, проводят по струне самым кончиком смычка. Чтобы вызвать тяжелые, плотные звуки, музыкант использует волос у основания древка (ближнюю к руке часть смычка).

Наблюдая за движениями группы скрипачей оркестра, легко обнаружить, что движения их смычков согласованы. Это происходит не случайно. В каждой исполняемой партии есть ведущий скрипач, который и определяет последовательность движений смычков в целой группе. Для этого он вносит в нотный текст специальные пометки, определяющие движения музыкантов *в каждой ноте каждого такта исполняемого произведения.*



Беспорядочные движения смычком

Концепция свободного смычка была разработана Леопольдом Стоковским (1882-1977), в прошлом великим дирижером Филадельфийского симфонического оркестра.

Стоковский пришел к выводу, что можно добиться лучшего звучания целого оркестра, предоставив каждому музыканту самостоятельно выработать технику движений смычком во время исполнения. Поэтому на концертах этого оркестра можно было видеть, как каждый отдельный смычок движется на свой лад. Метод, разработанный Стоковским, обусловил появление характерного *филадельфийского звучания*, знаменитого на весь мир своей необычайной насыщенностью и яркостью.

Однако, помимо достоинств, у этой техники были и недостатки. Во-первых, она затрудняла выработку единой для всех музыкантов интерпретации различных мест произведения. Во-вторых, несогласованные движения исполнителей создавали впечатление хаоса. Наконец, они даже могли стать причиной телесных повреждений.

Это послужило причиной того, что метод Стоковского не получил широкого распространения. Сегодня он изредка применяется для достижения эффекта яркого, насыщенного, мощного звучания всего оркестра.

Если вы когда-нибудь увидите, что группа струнных “машет” смычками вразнобой, можете быть уверены, что имеет место одна из причин.

- ✓ Первый скрипач или виолончелист забыли сделать в этом месте пометки.
- ✓ Часть музыкантов “хлопают ушами”.
- ✓ Дирижер желает, чтобы это место было исполнено в экстравагантной технике *свободного смычка.*

Пиццикато

На смычковом инструменте можно играть и без смычка — эта техника называется *пиццикато*, что значит “щипать”. Когда скрипку щиплют, она издает очень приятные звуки, как соло, так и в сопровождении других струнных. Пиццикато исполняют не только отдельные ноты, но и целые мелодии. Самая известная из них — тема из третьей части Симфонии № 4 П.И. Чайковского, на всем протяжении которой на струнных играют без смычков: музыканты просто кладут их рядом с собой.

Мы предлагаем познакомиться с примерами техники пиццикато, послушав балет Игоря Стравинского *Весна священная*. На 3:05 звучит тревожное пиццикато скрипок, в ответ на которое оркестр взрывается громом и молниями.

В каких произведениях можно услышать скрипку



Вам захотелось подробнее познакомиться с произведениями скрипичной музыки? Предлагаем следующую подборку произведений.

- ✓ **Иоганн Себастьян Бах.** Концерт для двух скрипок ре минор
- ✓ **Людвиг ван Бетховен.** Скрипичный концерт ре мажор
- ✓ **Иоганнес Брамс.** Скрипичный концерт ре мажор
- ✓ **Ян Сибелиус.** Скрипичный концерт ре мажор
- ✓ **Петр Чайковский.** Скрипичный концерт ре мажор

Сходство в названиях перечисленных концертов не случайно. Мы подобрали произведения, написанные в тональности *ре*, чтобы показать, что композиторы охотно используют эту тональность для своих скрипичных концертов. Она удобна как для самого композитора, так и для исполнителя. В частности, к удобствам относится наличие у скрипки струны *D (ре)*. Разумеется, одной лишь тональностью *ре* разнообразие скрипичных концертов не исчерпывается; встречаются концерты, написанные в других ключах. Но и тогда они, как правило, привязаны к одной из струн скрипки: *G (соль)*, *A (ля)* и *E (ми)*. Как, например, в следующих концертах.

- ✓ **Макс Брух.** Скрипичный концерт № 1 соль мажор
- ✓ **Феликс Мендельсон.** Скрипичный концерт ми минор
- ✓ **Вольфганг Амадей Моцарт.** Скрипичный концерт ля мажор и сонаты для скрипки и фортепиано
- ✓ **Людвиг ван Бетховен.** Соната для скрипки и фортепиано № 9 ля мажор, оп. 47 (*Крейцера*)
- ✓ **Иоганнес Брамс.** Соната № 1 соль мажор, оп. 78

Прочие струнные

Многое из того, что было сказано о скрипке, относится и к остальным струнным смычковым инструментам: альту, виолончели и контрабасу.

Главные различия между ними и скрипкой заключаются в размерах и диапазоне звучания. Чем больше инструмент, тем длиннее его струны и, следовательно, тем более низкие звуки он издает. Скрипка звучит в очень высоком регистре, альт — в среднем, виолончель издает звуки низкого регистра, а о диапазоне контрабаса можно судить уже по его названию: это всем басам бас.

Альт

Чем альт отличается от скрипки?

Во-первых, размерами: альт *несколько больше* (о разных мнениях на этот счет вы узнаете из врезки “Шутки и анекдоты, в которых фигурирует альт”), хотя из зала эта разница не всегда заметна.

Однако, если сравнить их звучания, различия становятся более очевидны. У альты более низкий, “грудной” голос. Высокие звуки у него не столь воздушные и легкие, как у скрипки, низкие — более мощные и насыщенные.

Из всех струнных труднее всего играть именно на альте. Его длинный гриф заставляет музыканта сильно растягивать пальцы, чтобы переходить от ноты к ноте. Некоторые произведения требуют от музыканта почти невероятных акробатических трюков, его пальцы буквально вертятся на струнах.

В каких произведениях можно услышать альт



Главное назначение альта — аккомпанировать скрипке. Поэтому существует немало концертов, в которых он выступал бы соло, а альтистов, способных сыграть эти концерты, и подавно можно пересчитать по пальцам (конечно, это шутка). Примеры таких произведений перечислены ниже.

- ✓ **Пауль Хиндемит.** *Траурная музыка* для альта, скрипки или виолончели и струнного оркестра
- ✓ **Георг Филипп Телеман.** Концерт для альта с оркестром соль мажор
- ✓ **Уильям Уолтон.** Концерт для альта с оркестром

Очень красивы также следующие сонаты для альта.

- ✓ **Пауль Хиндемит.** Соната для альта и фортепиано № 1, оп.25
- ✓ **Иоганн Гуммель.** Соната си-бемоль мажор № 3, оп.5

Великолепие и колорит этого инструмента широко использованы также в следующих оркестровых произведениях.

- ✓ **Гектор Берлиоз.** *Гарольд в Италии*, Симфония для оркестра и альта соло
- ✓ **Рихард Штраус.** *Дон Кихот*, или *Фантастические вариации на рыцарскую тему* для симфонического оркестра

(Невозможно умолчать о выдающемся альтисте современности и нашем соотечественнике — Юрии Башмете. Ему посвятил свой концерт для альта с оркестром не менее выдающийся композитор — Альфред Шнитке. И заодно уж почитайте роман Владимира Орлова “Альтист Данилов” — вы будете приятно удивлены. — *Примеч. ред.*)



Шутки и анекдоты, в которых фигурирует альт

По-настоящему великих альтистов в мире единицы. Одной из причин этого, без сомнения, является большая техническая сложность инструмента. Однако злые языки утверждают (по-видимому, не без основания), что по крайней мере часть альтистов средней руки — это бывшие скрипачи, которые, оставив надежду взобраться на музыкальный Олимп с помощью скрипки, решили попытать счастья иным путем. Обе гипотезы хорошо известны в среде музыкантов. В совокупности они привели к тому, что альт и те, кто на нем играет, стали постоянным предметом шуток и анекдотов, которые с одинаковым удовольствием рассказываются как сами альтисты, так и другие музыканты.

Шутки по поводу альта грубы, обидны и не достойны той бумаги, на которой напечатаны. С удовольствием выносим их на ваш суд.

Вопрос: В чем разница между альтом и скрипкой?

Ответ: Когда бросают их в костер, альт горит жарче.

Вопрос: В чем разница между альтом и репчатым луком?

Ответ: Когда разделяешь альт, не хочется плакать.

Вопрос: Сколько нужно альтистов, чтобы вкрутить лампочку?

Ответ: Ни одного: это птицы не того полета.

Вопрос: Как заставить трех альтистов играть в унисон?

Ответ: Пристрелить двух из них.

Вопрос: В чем разница между альтом и батутом?

Ответ: Чтобы попрыгать на батуте, снимают обувь.

Вопрос: Как проверяют, настроен ли альт?

Ответ: Дерут смычком по струнам — если пищит, значит настроен.

Один из моих друзей путешествовал самолетом. “Рассказать вам свежий анекдот об альтисте?” — спросил он у соседа. “Да, но должен вас сперва предупредить, что я сам альтист”, — ответил сосед. “О, не беспокойтесь, я буду говорить *очень* медленно”.

Виолончель

Ах, виолончель! Стоит только вспомнить о ней, и мы мечтательно вздыхаем. Что за чудесный, сладкозвучный, поэтичный инструмент! Из всех инструментов тембр виолончели (рис. 7.2) более всего приближается к звучанию человеческого голоса.

Название инструмента происходит от *violoncello* — итальянское обозначение малого контрабаса. Виолончель — единственный инструмент, на котором невозможно играть иначе, чем сидя, что особенно бросается в глаза во время исполнения государственных гимнов. Она слишком велика, чтобы ее можно было положить на плечо, как скрипку или альт, и слишком мала, чтобы на ней можно было играть стоя, как на контрабасе.

С большими размерами виолончели связан и более низкий, чем у скрипки и альт, диапазон звучания. Поэтому она никогда не используется в качестве инструмента, *задающего тон* симфоническому оркестру. Традиционные функции виолончели, испокон веков поручаемые ей композиторами, ограничиваются мелодиями, служащими аккомпанементом и вторым голосом для скрипки.

В струнных квартетах (в составе двух скрипок, альт и виолончели), о которых рассказывалось в главе 3, виолончель также обычно играет низкие партии, уже просто в силу того, что из четырех инструментов она единственная имеет струны, позволяющие исполнять ноты низкого регистра.

К счастью, настал день, когда композиторы оценили по достоинству и другое свойство виолончели — необычайную красоту ее звучания. Отныне она перестала играть одни лишь второстепенные роли; в целом ряде произведений виолончель получила главные, солирующие партии. Удивительны по красоте сонаты и концерты, написанные для виолончели соло.

Вероятно, вследствие постоянных контактов с вещью, обладающей столь чудесным голосом, виолончелисты — одни из самых счастливых людей на земле. Они милы, приветливы и общительны. А когда выпадает редкий случай сыграть мелодио-другую соло — тогда держись! Уж они-то не упустят случая продемонстрировать все возможности своего инструмента.



Рис. 7.2. Виолончель — струнный инструмент, звучание которого напоминает человеческий голос

В каких произведениях можно услышать виолончель



Из концертов для виолончели рекомендуем следующие.

- ✓ **Антонин Дворжак.** Концерт для виолончели си минор
- ✓ **Йозеф Гайди.** Концерт для виолончели № 1 до мажор
- ✓ **Петр Чайковский.** Вариации на тему рококо для виолончели и оркестра

Существует также много пьес для виолончели в сопровождении фортепиано, из которых рекомендуются следующие.

- ✓ **Иоганнес Брамс.** Соната для виолончели № 2 фа мажор
- ✓ **Клод Дебюсси.** Соната для виолончели и фортепиано

И, конечно, нельзя не упомянуть красивейшие партии виолончели в следующих оркестровых произведениях.

- ✓ **Клод Дебюсси.** Три симфонических эскиза *Море* (первая часть)
- ✓ **Джоаккино Россини.** Опера *Вильгельм Телль* (интродукция)
- ✓ **Рихард Штраус.** *Дон Кихот*, или *Фантастические вариации на рыцарскую тему* для симфонического оркестра (виолончель изображает рыцаря-недотепу из Ла-Манша)

Контрабас

Самый басистый из всех струнных, контрабас представляет собой инструмент гигантских размеров, по высоте превышающий средний человеческий рост (рис. 7.3). Нижняя граница диапазона контрабаса включает ноты, недоступные человеческому голосу; в оркестре он исполняет самые низкие партии. На сцене контрабас находится с правой стороны оркестра.

Играют на контрабасе сидя на очень высоком табурете или стоя.



Рис. 7.3. Контрабас — “дедушка” семейства струнных смычковых инструментов, обладающий самым низким голосом

В каких произведениях можно услышать контрабас

Пьес для контрабаса соло очень немного, но они заслуживают внимания. Для увлекающихся этим инструментом можно порекомендовать следующее.



- ✓ **Карл Диттерс фон Диттерсдорф.** Концерт для контрабаса ми минор
- ✓ **Доменико Драгонетти.** Концерт соль мажор (в действительности написан контрабасистом по имени Нэнни, однако множество его тем заимствовано у Драгонетти)
- ✓ **Сергей Кусевицкий.** Концерт для контрабаса с оркестром фа-диез минор, оп. 3

Хороши также сонаты.

- ✓ **Франц Шуберт.** *Арпеджионе-соната* (Одна из популярнейших пьес для контрабаса. По замыслу Шуберта, сонату следовало исполнять на старинном струнном инструменте арпеджионе, который теперь не употребляется.)
- ✓ **Генри Экклез.** Соната ля минор (в оригинальном варианте — соль минор)

Наконец, послушайте следующие знаменитые темы для контрабаса из классического музыкального репертуара.

- ✓ **Людвиг ван Бетховен.** Симфония № 9 (четвертая часть)
- ✓ **Густав Малер.** Симфония № 1 (третья часть)
- ✓ **Игорь Стравинский.** Балет *Петрушка*

Арфа

Арфа! Ее журчащий голос зачаровывает слушателя. Когда вступает арфа, звучание оркестра окрашивается в нежные, волшебные тона.



У арфы 47 струн (рис. 7.4), и, как и всякий струнный инструмент, перед каждым выступлением ее нужно настроить. Допустим, что на настройку одной струны уходит около минуты, тогда, чтобы настроить все 47 струн, арфист должен потратить по меньшей мере 47 минут.

Справиться с этой нелегкой задачей помогает специальный ключ, с помощью которого музыкант поворачивает колки в верхней части инструмента, изменяя натяжение струны — натягивая или послабляя ее.

Настраивая инструмент, арфист держит возле уха специальную слуховую трубку, соединенную с небольшим устройством наподобие плеера. Устройство генерирует тона, на которые ориентируется арфист во время настройки. Он стремится так подобрать натяжение струны, чтобы высота ее звучания совпадала с высотой тона, задаваемого устройством.

Настройка арфы — это еще полдела. Как же узнать, какие ноты соответствуют каким струнам?



Рассмотрев арфу вблизи, легко заметить, что часть струн окрашена. Все струны, настроенные в *до*, красного цвета, а в *фа* — синего. Высота звука остальных струн определяется по их положению относительно *до* и *фа*.

У арфы есть также семь педалей, каждая из которых воздействует на высоту звука одной из семи нот всех октав диапазона одновременно. Педали обозначаются так же, как и ступени октавы, с которыми они связаны: А, В, С и т.д. Педаль можно поднять или опустить. Возврат в исходное (горизонтальное) положение осуществляется с помощью пружинного механизма (см. рис. 7.4).



Рис. 7.4. У арфы 47 струн



Струны арфы настроены по ступеням диатонической до-бемоль мажорной гаммы¹; диапазон инструмента составляет шесть с половиной октав. Имея такой звукоряд, нам нетрудно было бы сыграть мелодии, включающие только ноты этого звукоряда. А как же быть с *промежуточными* нотами?

Для этого и служат педали, каждая из которых повышает или понижает звучание струны на полтона. Так, чтобы повысить на полтона струну, настроенную в ля-бемоль, правой ногой опускают педаль А. Теперь во всех октавах эти струны будут звучать на полтона выше, т.е. в ля.

Чтобы получить исходную последовательность тонов, педаль возвращают в горизонтальное положение. Если теперь поднять ее, натяжение струн ослабнет, и их звучание понизится на полтона, т.е. в соль.

На первый взгляд такая логика вещей может показаться странной — *опускать* педаль, чтобы *повысить* звук, и *поднимать* ее, чтобы *понизить* звук. Но ведь именно такой способ мы используем в управлении лодкой: гребем *левым* веслом, чтобы повернуть *направо*, и наоборот.

Из приемов игры на арфе широко известно *глиссандо* (в переводе с итальянского — “скольжение”). Это характерная “катящаяся” гамма, обычно исполняемая от нижних тонов

¹ Гамма, каждая ступень которой на полтона ниже, чем соответствующая ступень до-мажорной гаммы (сыгранной по белым клавишам от одной ноты до другой). — Примеч. пер.

диапазона к верхним. Техника глissандо также хорошо знакома: скольжение пальцев по струнам во время широких движений руками от одного края инструмента к другому. Встречается также двустороннее глissандо, в свое время мастерски исполнявшееся арфистом Марксом, при котором пальцы несколько раз пробегают вперед и назад. Глissандо обладает чарующей красотой, обычные ассоциации, которое оно вызывает, связаны с волшебными действиями и с открывающимся занавесом, поэтому глissандо так любимо композиторами, создающими музыку к кинофильмам.

В каких произведениях можно услышать арфу



Начните знакомство с волшебным миром арфы со следующих композиций.

- ✓ **Вольфганг Амадей Моцарт.** Концерт для флейты и арфы до мажор
- ✓ **Морис Равель.** Интродукция и Allegro для арфы и струнных

Из оркестровой музыки рекомендуются следующие известные произведения.

- ✓ **Густав Малер.** Симфония № 5 (вторая часть)
- ✓ **Николай Римский-Корсаков.** *Шехеразада*
- ✓ **Петр Чайковский.** Балет *Щелкунчик (Вальс цветов)*
- ✓ **Клод Дебюсси** или **Морис Равель:** любое из ярких, эмоционально насыщенных оркестровых произведений этих композиторов. Особенно красива партия арфы в произведении Дебюсси *Море*.

Гитара

Из всех классических музыкальных инструментов гитара более всего любима теми, кто не имеет отношения к классической музыке, как таковой. Гитара продается в любом магазине музыкальных инструментов, она есть в каждой школе и в домах встречается чаще, чем любой другой инструмент. Если у вас нет гитары, она всегда найдется у соседа.

Классическая гитара имеет шесть струн и не имеет электрических проводов. Ноты, на которые настроены струны, не образуют друг с другом одинаковых интервалов, что затрудняет точную настройку инструмента. Может быть, именно поэтому приходится так часто слышать плохо настроенные гитары.

Скрипка, альт, виолончель и контрабас имеют гладкий гриф. Чтобы научиться сразу находить на нем точку, в которой следует прижать струну, чтобы извлечь из нее тот или иной звук, требуются *многие годы* практики. У гитары же гриф поделен на участки *ладами*, благодаря которым извлечение звуков нужной высоты превращается в пару пустяков. Лад — это металлические планки, лежащие поперек грифа и выступающие над его поверхностью. Лад показывает, в каком месте следует прижать струну, чтобы извлечь нужный звук (рис. 7.5).

Звуки на гитаре, как правило, извлекаются не поочередно, а *аккордами*: несколько нот *вместе* и опять несколько вместе, и опять. Приходится особым образом изгибать кисть левой руки, чтобы пережать несколько струн одновременно; пальцы при этом нередко должны находиться на разных ладах.

В то время как на скрипке звуки обычно извлекаются по одному, на гитаре они *почти всегда* берутся по несколько сразу. Аккорды, аккорды и еще раз аккорды. На скрипке такого почти не встретишь.

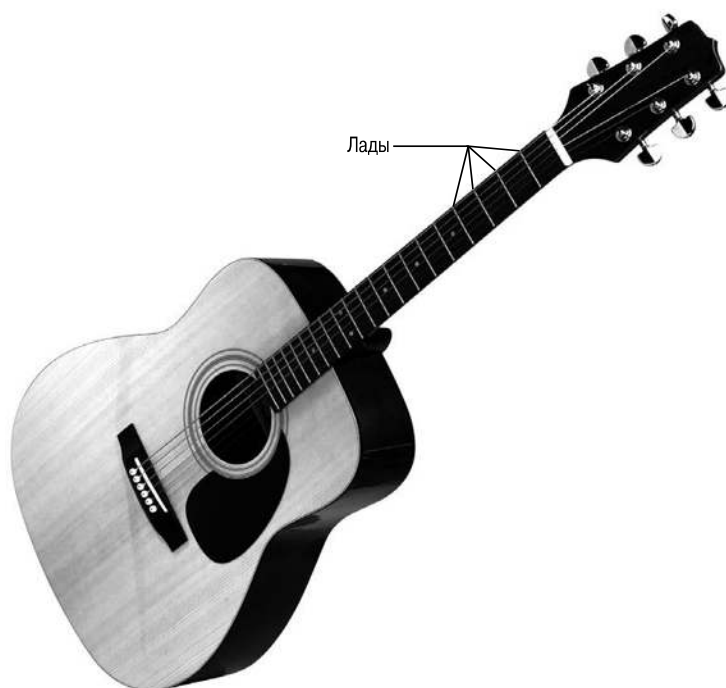


Рис. 7.5. Гриф гитары пересекают лады

В каких произведениях можно услышать гитару

Иногда говорят, что среди всех инструментов достичь подлинного мастерства исполнения труднее всего именно на гитаре. Гитаристы-виртуозы — племя избранных. Если у вас когда-нибудь появится возможность послушать одного из них, не упустите шанс!



Среди лучших произведений для гитары можно назвать следующие.

- ✓ **Джоакин Родриго.** *Concierto de Aranjuez*
- ✓ **Джоакин Родриго.** *Fantasia para un Gentilhombre*
- ✓ **Антонио Вивальди.** Концерт для гитары (по замыслу автора — для лютни) ре мажор, RV 93 (RV обозначает номер, по которому это произведение можно найти в каталоге магазина звукозаписей)

Экзотические струнные инструменты

Мы рассмотрели типичных представителей классического струнного оркестра. Однако в современных оркестрах нередко можно встретить экзотические инструменты, приносящие необычные оттенки, специфические эффекты и редкостные звучания.

В пьесах, стилизованных под музыку Ренессанса, иной раз слышна *лютня* (предок современной гитары); в произведениях, построенных на ладах Средиземноморья, — *мандолина*; в американской музыке — *банджо*; *ситар* — там, где витают пряные ароматы Индии (и наверняка какой-нибудь *мини-ситар* тоже уже где-нибудь придуман). Все это также струнные инструменты, устроенные по типу скрипки либо гитары.

Глава 8

Духовые: ветер, ветер, ты могуч

В этой главе...

- Гобои, саксофоны, флейты — сколько же их!
- Как заставить звучать духовой инструмент
- Что происходит с воздухом в полости духового инструмента

Но вот наконец, повернув к востоку, в сторону Мыса Доброй Надежды, “Пекод” стал вздыматься и нырять на широкой, размашистой зыби, и штормовые ветры начали завывать вокруг; когда украшенное белыми клыками судно резко кренилось под порывом ветра или в бешенстве таранило носом черные волны, так что пенные хлопья дождем серебристых осколков летели из-за бортов, тогда исчезла вся эта безжизненность и пустота, уступив место зрелищам, еще более мрачным и гнетущим.

— Тс-с! Ты слышишь там какой-то шум, Кабако?

Герман Мелвилл, “Моби Дик”

Милый сердцу прибой духовых! Кто способен устоять перед ангельским серебряным голоском флейты? Или перед жалобным мычанием гобоя, которому шепотом вторит оркестр? Или перед сочными скороговорками кларнета? Или перед многоликим, благородным фаготом? Кто осмелится утверждать, что равнодушен к звукам духовых?

Семейство деревянных духовых — это флейты, гобои, кларнеты и фаготы; по способу звукоизвлечения к этой же группе относятся и саксофоны. В прежние времена все они были деревянными, до наших дней в своем первоначальном виде дошли только гобои и фаготы. На изготовление флейт идут различные металлы, включая серебро, золото и платину, кларнеты бывают даже пластмассовыми, а саксофоны делают из латуни.



Звучание духового инструмента — это колебания воздушного столба в его канале. Нажимая на клапаны, музыкант изменяет длину столба и тем самым высоту тона. Подобно тому, как в скрипке высота звука определяется активной длиной струны (см. главу 7), в духовых она зависит от длины колеблющегося воздушного столба.



Попробуйте сбоку подуть на горлышко пустой бутылки. Воздух внутри начнет колебаться: раздастся звук. Добавьте немного воды и подуйте снова: звук станет выше. Чем больше воды в бутылке, тем ниже вибрирующий столб. Итак, высокие звуки — это звуки, которые создаются коротким воздушным столбом.

Этот принцип лежит в основе устройства всех духовых инструментов, старейшим из которых является флейта.

Флейта

В отличие от других духовых инструментов, в полость флейты дуют не *прямо*, а *сбоку*, т.е. в направлении, перпендикулярном ее оси¹, — так же, как в бутылку из-под кока-колы. Правда, флейта выглядит куда привлекательней (рис. 8.1), да и звучит намного приятнее. Если в нее подуть, раздается мелодичное, “серебряное” пение.

Поклонники “Монти Пайтон”, наверное, помнят, как в одной из миниатюр актеры обещали в течение четырех минут прекратить войны, исцелить больных раком и обучить зрителей игре на флейте. Инструкции были предельно просты: “чтобы флейта заиграла, подуйте внутрь, перебирая пальцами снаружи”.



Рис. 8.1. Флейта

В самом деле, если подуть в канал флейты, зажав пальцами все отверстия, весь находящийся в полости воздух начнет вибрировать. Звук, который при этом раздается, — самый низкий в диапазоне инструмента.

Если же снять палец с самого последнего клапана, длина колеблющегося столба ограничится тем, который находится *между губами и открытым отверстием*. Иными словами, длина колеблющегося столба уменьшится, а звук повысится.

Вообще, чем ближе к губам находится открытое отверстие, тем выше звук.

Конечно, это лишь принципиальная схема работы инструмента. В действительности все не так просто. Концертная флейта имеет сложную систему клапанов; сочетания открытых клапанов и создают звуки разной высоты. Подобно другим духовым, большинство звуков диапазона флейты можно извлечь только с помощью *комбинаций* открытых и закрытых клапанов.

В каких произведениях можно услышать флейту

Наверняка вам знакомо звучание флейты. Но если вы сомневаетесь в своей способности узнавать его, то, право же, флейта стоит того, чтобы потратить время и восполнить пробел.

Для начинающих мы предлагаем короткое прелестное соло флейты из третьей части Концерта для фортепиано с оркестром № 22 В.А. Моцарта и низкий, настойчивый мотив ансамбля трех флейт из последней части Симфонии № 6 П.И. Чайковского.

¹ Так называемая *поперечная флейта*. Существуют также *продольные флейты*. — Примеч. пер.

Концертов для флейты соло написано немало. Среди красивейших произведений этого жанра следующие.

- ✓ **Вольфганг Амадей Моцарт.** Концерт для флейты с оркестром № 1 соль мажор
- ✓ **Вольфганг Амадей Моцарт.** Концерт для флейты и арфы до мажор
- ✓ **Антонио Вивальди.** Концерт для флейты с оркестром № 3 ре мажор, оп. 10
- ✓ **Габриэль Форе.** Фантазия для флейты и камерного оркестра

Есть также ряд чудесных сонат для флейты.

- ✓ **Франсис Пуленк.** Соната для флейты и фортепиано
- ✓ **Иоганн Себастьян Бах.** Соната № 1 си минор

Наконец, нельзя не упомянуть следующие сольные партии флейты из оркестровых произведений.

- ✓ **Клод Дебюсси.** Прелюдия к “*Послеполуденному отдыху фавна*”
- ✓ **Феликс Мендельсон.** Увертюра “*Сон в летнюю ночь*”
- ✓ **Морис Равель.** Балет “*Дафнис и Хлоя*”
- ✓ **Иоганнес Брамс.** Симфония № 4 (четвертая часть)

Пикколо



В переводе с итальянского *пикколо* означает *маленький* (как в песенке “*Mamma, per piacere dammi un piccolo di pesce blu alla salsa di senape*” — “*Мама, дай мне кусочек селедки с горчицей*”). Когда инструмент родился (был кем-то изобретен), его, недолго думая, окрестили *flauto piccolo* (флейтой-крошкой). Название прижилось и так и осталось за этой младшей сестрицей большой флейты.

Пикколо — это как бы *половинка флейты*. Поэтому и столб воздуха в ней вдвое меньше. Диапазон пикколо лежит октавой выше диапазона флейты.

Высокие ноты пикколо так пронзительны, что их нетрудно различить даже среди инструментов громко играющего оркестра. Низкие же — слабые и приглушенные, однако их ведь можно сыграть и на обычной флейте, не так ли?

Концерт для пикколо с оркестром до мажор Антонио Вивальди — одно из красивейших произведений для пикколо соло. Вероятно, первоначально он предназначался для какой-то очень маленькой старинной флейты, поскольку во времена Вивальди пикколо еще не было. Однако сегодня он повсеместно исполняется на пикколо.

Рекомендуем еще несколько чудесных примеров музыки для этого инструмента.



- ✓ **Джоаккино Россини.** Увертюра к опере *Сорока-воровка*
- ✓ **Сергей Прокофьев.** Сюита *Поручик Киж*

Кстати, пикколо — это лишь один представитель семейства флейтоподобных инструментов. Несколько превышает по размерам обычную флейту *альтовая флейта*. Применяется она сравнительно редко, ценится за сочные, бархатные тона, характерные для звуков нижней части ее диапазона (ее экзотически пряное звучание использовано И. Стравинским в *Весне священной*, особенно во 2-й части произведения, а также в музыке к мультфильму У. Диснея “*Книга джунглей*”).

Еще большие размеры имеет так называемая *басовая флейта*. Эта флейта так длинна, что ее конец пришлось согнуть. Звучит она очень низко, ее звуки более всего напоминают свист бутылки из-под кока-колы.

Гобой

Как и звучание флейты, звучание гобоя — это колебания, совершаемые находящимся в его полости воздухом. Только вместо круглого отверстия, которое у флейты служит для вдвухания воздуха в канал, гобой имеет трубочку, которая называется *тростью* (рис. 8.2).



Рис. 8.2. Гобой с тростью

Если бы вы были гобоистом (или фаготистом), вам пришлось бы немало времени проводить за изготовлением тростей. Да-да, самых настоящих тростей из камышовых стеблей. Рассмотрим эту несложную процедуру подробнее.

Трости, которыми пользуются гобоисты, почти всегда сделаны их собственными руками. Умение изготавливать трости для гобоя считается высоким искусством наравне с владением самим инструментом — в отличие, например, от марака, для которого такое умение не входит в число обязательных для музыканта.

В сущности, вкусы гобоиста в отношении технологии изготовления тростей и определяют оттенок звучания инструмента. Обычно гобоист держит под рукой несколько разных тростей, самые же лучшие приберегает для особых случаев — концертов и праздничных дат.

Как изготовить трость в домашних условиях

Материалы:

Чайная ложка воды

Обрывок нитки

Тонкая цилиндрическая пробка

3-5 скользящих предмета

Камышовый луг

1. Выберите на лугу небольшой камыш* и вырежьте из него кусочек.
2. Намочите полоску водой и сверните ее так, чтобы получилась тонкая двухслойная трубка.
3. Завяжите концы трубки ниткой.

4. Обрежьте трубку до нужной длины.
 5. Поскоблите концы, пока они не станут нужной толщины. Внимание: они не должны быть ни слишком толстыми, ни слишком тонкими. Толщина зависит от оттенка звучания, к которому вы стремитесь.
 6. Повторяйте несколько раз в день в течение 20 лет, пока не научитесь.
- *Камышовые стебли можно купить в магазине музыкальных инструментов.

Как сыграть на гобое

Чтобы сыграть на гобое, достаточно выполнить три простых действия.

1. Вставить трость, сперва намочив ее, в духовое отверстие гобоя.

Трость должна всегда — абсолютно *всегда* — быть влажной.

2. Сжать губами кончик трости.

Губы управляют колебаниями стенки трости.

3. Подуть.

Правда, это еще не значит, что из гобоя удастся извлечь звук. Тут все зависит от практики. Гобой — один из самых неподатливых инструментов. Вместе с трубой он составляет ряд духовых, качество звучания которых прямо зависит от опытности исполнителя. В руках новичка его звучание — хриплые гнусавые вопли ошпаренной утки. В руках же виртуоза — это прекраснейшие звуки на земле: чистые, вибрирующие, певучие и наполненные.

В каких произведениях можно услышать гобой

Это знаменитая каденция из Симфонии № 5 Людвиг ван Бетховена.

Кроме того, о многообразии и великолепии этого инструмента дают представление следующие концерты.



- ✓ **Иоганн Себастьян Бах.** Концерт для скрипки и гобоя до минор, BWV 1060 (BWV — немецкая аббревиатура, в переводе означающая “Каталог произведений Баха”)
- ✓ **Вольфганг Амадей Моцарт.** Концерт для гобоя с оркестром до мажор
- ✓ **Ральф Уильямс.** Концерт для гобоя
- ✓ **Рихард Штраус.** Концерт для гобоя ре мажор

и маленькие пьесы

- ✓ **Роберт Шуман.** Три романа для гобоя и фортепиано, оп. 94
- ✓ **Людвиг ван Бетховен.** Трио для двух гобоев и английского рожка до мажор, оп. 87

Замечательные по красоте сольные партии гобоя есть в таких произведениях.

- ✓ **Иоганнес Брамс.** Скрипичный концерт (вторая часть), где звучит одна из красивейших сольных партий гобоя
- ✓ **Иоганнес Брамс.** Симфония № 1 (вторая часть)
- ✓ **Морис Равель.** *Гробница Куперена*
- ✓ **Джоаккино Россини.** Увертюра к опере *Шелковая лестница*

Английский рожок

Английский рожок на самом деле не английский и вообще не рожок.

В действительности это просто старший брат гобоя. Так как по размерам он больше гобоя, то и звучит ниже; в сущности, не считая размеров, английский рожок — тот же гобой.

Даже *аппликатура* (способ расположения пальцев для извлечения тех или иных нот) у двух инструментов одинакова, благодаря чему на английском рожке может играть любой гобоист.

В начале оперы И. Стравинского *Весна священная* звучит одно из самых известных соло английского рожка.

Этот инструмент появляется в следующих произведениях.

- ✓ **Гектор Берлиоз.** Увертюра *Римский карнавал*
- ✓ **Антонин Дворжак.,** Симфония № 9 (*Из Нового Света*, вторая часть)
- ✓ **Ян Сибелиус.** *Туонельский лебедь* (из цикла *Легенды*)

Кларнет

Имея некоторое внешнее сходство с гобоем, *кларнет* заметно отличается от него мягкостью, “затушеванностью” звучания. Причина этих отличий кроется в особенностях строения язычка: у гобоя он *двойной* (две тростниковые пластинки, наложенные одна на другую), а у кларнета — *одинарный*. Кларнет изображен на рис. 8.3.

В отличие от гобоистов (и фаготистов), кларнетистам не приходится заниматься изготовлением язычков. Они могут купить готовые, так как у кларнета язычки куда менее капризны, чем у гобоя и фагота. Быть может, потому и сами кларнетисты обладают куда более мягким и уравновешенным характером, чем их коллеги.

Транспонирование



И к счастью для них, потому что кларнет совсем не так прост, как это может показаться на первый взгляд. Он относится к так называемым *транспонирующим* духовым — таким, которые звучат не так, как это написано в нотах.

Не пугайтесь, сейчас разберемся.



Рис. 8.3. Кларнет

Обычные инструменты, например флейта, звучат так же, как и нотируются, т.е. в строгом соответствии с записанными нотами. Нота *соль* звучит на флейте как *соль*, *до* — как *до* и т.д. Но с кларнетом все обстоит иначе: когда по обычным нотам вы играете то, что записано как *соль*, выходит *фа*! Другими словами, чтобы сыграть написанную ноту на кларнете, ее нужно *транспонировать* — мысленно переписать так, чтобы звучание соответствовало задуманному композитором.



Не так-то он прост — *самый обычный* кларнет! В древние времена, когда до конца века Несοοбразительности было еще далеко, а век Сμεкалки не начался, жило-было множество разных кларнетов: большие пели низким голосом, маленькие — высоким. И каждый приходилось транспонировать по-своему. Играешь, к примеру, *соль*, а выходит *ми*! Легко представить, что разобраться в том, какой из них следует транспонировать на какой интервал, было нелегкой задачей, которую тщетно пытался разрешить не один десяток кларнетистов.

Наконец, один парень — отчаянная голова — подал смелую мысль. А что, если всю арифметику оставить *композиторам*? Пусть-ка они *с самого начала* пишут такие ноты, кото-

рые были бы *выше действительных* на нужный интервал. Тогда музыкантам останется лишь играть по написанному, правильная же музыка получится сама собой.

Итак, предположим, у вас в руках самый обычный кларнет, например, тот, что звучит на большую секунду ниже, чем нотируется. Композитор желает, чтобы в некотором месте прозвучало *фа*. Нет ничего проще: вместо *фа* он пишет *соль*. Посмотрев в ноты, вы играете *соль* — и получается *фа*. Именно то, что и требовалось. Композитор получает то, что пожелал, и, в конце концов, не так уж важно, как он этого достиг, ведь в результате все довольны и счастливы.

Отныне стало возможным играть на *любом* кларнете, не проводя в уме специальных вычислений, так как для кларнетов музыка теперь писалась *в иной тональности*, чем для остального оркестра. Этот метод “неправильных” тональностей оказался так удобен, что был с благосклонностью принят не только кларнетистами, но и композиторами, дирижерами и просто любителями музыки. К транспонирующим духовым относятся также труба, саксофон и валторна, все они, подобно кларнету, нотируются в иных тональностях, чем звучат.

В каких произведениях можно услышать кларнет

Кларнет — инструмент большой грации, живости и яркости звучания. Он образует гармоничные ансамбли почти со всеми инструментами оркестра. Можно сказать, что это покладистое, жизнерадостное существо с легким характером — под стать тем, кто на нем играет.

Например, в Концерте для фортепиано № 22 В.А. Моцарта или у И. Стравинского в *Весне священной*.

Среди концертов для кларнета особо отметим следующие.



- ✓ **Вольфганг Амадей Моцарт.** Концерт для кларнета ля мажор, К. 622
- ✓ **Аарон Копленд.** Концерт для кларнета
- ✓ **Клод Дебюсси.** *Первая рапсодия* для кларнета и оркестра

Из пьес для кларнета заслуживают внимания такие.

- ✓ **Иоганнес Брамс.** Сонаты для кларнета и фортепиано № 1 (фа мажор) и № 2 (ми-бемоль мажор), оп. 120
- ✓ **Вольфганг Амадей Моцарт.** Квintет для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели ля мажор (*Штадлер-Квintет*, К. 581)
- ✓ **Франц Шуберт.** *Жалобная песнь пастуха*: песни для голоса, кларнета и фортепиано

И, наконец, знакомство с кларнетом было бы неполным без чудесных партий кларнета в следующих оркестровых произведениях.

- ✓ **Феликс Мендельсон.** Увертюра *Сон в летнюю ночь*
- ✓ **Сергей Рахманинов.** Симфония № 2 ми минор (третья часть)

Саксофон

Саксофон (рис. 8.4) получил свое название по фамилии его изобретателя Адольфа Сакса (хорошо еще, что она не звучала как-нибудь вроде *Комаринский* или *О’Салливан*). Своей необычайной популярностью в США саксофон не в последнюю очередь обязан некоему президенту, большому любителю этого инструмента. Это одно из позднейших изобретений в мире духовых, поэтому в старых оркестровых произведениях его не встретишь. Но в джазе саксофон незаменим, кроме того, он все чаще появляется в симфонических произведениях современных композиторов.



Рис. 8.4. Саксофон

Несмотря на отличие материалов (саксофон изготавливают из латуни), саксофон и кларнет — почти близнецы-братья. Кларнетисты используют это сходство, подрабатывая в свободное время игрой на саксофоне.

Семейство саксофонов включает не менее шести разновидностей. Подобно кларнету, все они относятся к транспонирующим инструментам. Лучше других известен средний по размерам *альтовый саксофон*, завоевавший сердце Билла Клинтона.

Во всем своем величии саксофон выступает в Концерте для альтового саксофона А. Глазунова, оп. 109. Послушайте также следующие замечательные произведения для оркестра с участием саксофона.



- ✓ **Модест Мусоргский (оркестровка Мориса Равеля).** Сюита для фортепиано *Картинки с выставки*
- ✓ **Морис Равель.** *Болеро*

Фагот

Духовые инструменты знамениты прежде всего богатством и разнообразием своей палитры, однако королем разнообразия среди них по праву считается фагот (рис. 8.5). Этот чудесный инструмент обладает способностью производить абсолютно непохожие друг на друга звуки в каждом из своих регистров.

В верхнем из них они гортанные, сдвоенные, как будто “потусторонние”; таким предстает фагот в балете И. Стравинского *Весна священная*.

В среднем регистре фагот (в руках профессионала) проливает густую сладкую патоку. А в нижнем ступает тяжело и величественно, как в партии дедушки из известной симфонической сказки С. Прокофьева *Петя и волк*, или издает скорбные стоны, как в последней части Симфонии № 6 П.И. Чайковского (ансамбль двух фаготов).



Концертов для фагота немного. Среди них — редкой красоты Концерт для фагота си-бемоль мажор В.А. Моцарта, а также сонаты для фагота и арфы ми минор, ре мажор и фа минор Г.Ф. Телемана.

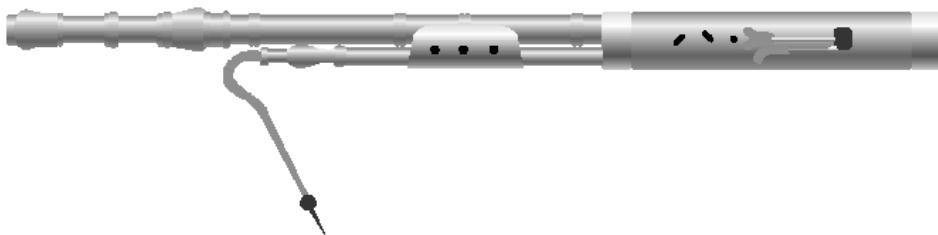


Рис. 8.5. Фагот

Кроме уже упомянутых произведений, вам, несомненно, доставят удовольствие следующие сольные партии фагота из произведений для симфонического оркестра.

- ✓ **Гектор Берлиоз.** *Фантастическая симфония* (четвертая часть)
- ✓ **Поль Дюка.** *Скерцо Ученик чародея*
- ✓ **Николай Римский-Корсаков.** Сюита *Шехеразада* (вторая часть)

Послесловие: человеческий голос

С древних времен человек пел. Прошли столетия, а он все продолжает петь вопреки стараниям его прекрасной половины заставить его замолчать.

Мы познакомились со многими важными представителями духовых. Но наше знакомство было бы неполным, упусти мы из виду главный из них — человеческий голос. Ведь не что иное, как голос, служит неизменным источником вдохновения для композиторов.

В средние века церковные вокальные произведения (гимны, хоралы и пр.) исполняли без сопровождения музыкальных инструментов. Голос был в то время единственным средством воспроизведения церковной музыки. Устрашающе гремел он под гулками сводами какого-нибудь средневекового кафедрального собора или монастыря. И сегодня исполнять *a capella* — буквально “в церковном стиле” — означает петь без аккомпанемента.

В эпоху Ренессанса — с начала XV до середины XVII века — голос все еще остается основным исполнительским средством. Тем временем появляются предшественники современных струнных, деревянных и медных духовых, и голос начинает утрачивать свои монополии.

И только опера является тем единственным жанром, где его позиции остались непоколебимы. Здесь Ренессанс, Барокко, Классицизм, Романтизм и Модернизм XX века принесли в равной степени щедрые плоды.

И в наши дни голос остается одним из излюбленных инструментов, для которого пишут свою музыку композиторы. Что осталось бы от рок-музыки Бродвея, если бы из них изъяли все вокальные номера?

Среди величайших произведений для голоса назовем следующие.

- ✓ **Иоганн Себастьян Бах.** Кантата *Страсти по Матфею* (для солистов, хора и оркестра)
- ✓ **Самюэл Барбер.** *Ноксвилл, лето 1915-го* (для голоса и небольшого оркестра)
- ✓ **Габриэль Форе.** *Реквием* (для солистов, хора и оркестра)
- ✓ **Франц Шуберт.** *Зимний путь* (24 песни для голоса и фортепиано), оп. 89
- ✓ **Рихард Штраус.** *Четыре прощальные песни* (для голоса и оркестра)
- ✓ **Рэндалл Томпсон.** *Аллилуйя* (многоголосье)

Глава 9

Медные духовые

В этой главе...

- Трубы, рожки, тромбоны, тубы и те, кто на них играет
- Откуда в 17 футах металлической трубы столько приятных звуков
- За что достается на орехи трубачам

— Фонтан! Фонтан на горизонте! Прямо по курсу! — вдруг раздалось с мачты.
— Верно, верно! — воскликнул Стабб. — Я так и знал, это уж неизбежно. Дуй-
плюй что есть мочи, о кит! все равно сам обезумевший сатана гонится за то-
бой! Дуди в свою дудку! надрывай легкие! Ахав перекроет плотиной твою кровь,
как мельник перегораживает запрудой быструю речку!

Герман Мелвилл, “Моби Дик”

Легкие у музыкантов, играющих на медных духовых, необычайно сильны; только такие легкие и способны управляться с медными духовыми — самыми громогласными из всех неэлектронных музыкальных инструментов.

И совсем не случайно, что крепкое телосложение и крепкое (можно даже сказать, *нерушимое*) чувство юмора здесь пребывают в столь счастливом сочетании. И вот почему.

Науке известны по меньшей мере четыре составляющие успеха этих музыкантов.

- ✓ *Крепкое сложение* (тубу трудно даже *держат в руках*, не говоря уже о том, чтобы играть на ней). Этим музыкантам приходится непрерывно с силой проталкивать большой объем сжатого воздуха сквозь узкий просвет мундштука — все равно как если бы они делали искусственное дыхание пожарному рукаву. Они тренируют легкие, как спортсмены тренируют мускулы. Один наш знакомый тромбонист регулярно совершает с этой целью прогулки на байдарке.
- ✓ *Прочная вера в себя* и даже подлинное мужество. Голоса медных духовых хорошо различимы всегда, как бы громко ни играл оркестр. Это профессия не для робких и застенчивых.
- ✓ *Неисчерпаемое чувство юмора*. Только оно и способно вернуть музыканта к жизни после того, как ему случается взять фальшивую ноту — “пустить петуха”. Но от этого не застрахован никто. А уж когда он случается, остается только утешать себя, что на “петухе” — пусть его слышал целый свет и пусть отныне неудачник обречен на вечный позор и безвестность, а его карьера закончена раз и навсегда — жизнь не кончается. Да, тем, кто играет на медных духовых, смелость и чувство юмора нужны как воздух.
- ✓ *Тугой кошелек*.

Итак, эта профессия воспитывает дух и тело в таких гармонии и равновесии, что в этом музыканты, пожалуй, уступают разве что спортсменам по серфингу, далай-ламам, да еще бизнесменам с Луны, поелику там таковые имеются.

За что достаётся на орехи трубачам

Тех, кто играет на медных духовых, то и дело упрекают за два недостатка.

- ✓ Им твердят, что они играют слишком громко.

С этим не поспоришь, ведь медные духовые для того и *созданы*, чтобы громко играть. И ценят в них именно способность играть *очень* громко. Кому же и играть громко, как не им! Играть на них тихо так же невозможно, как невозможно слегка ударить по гвоздю 30-фунтовой кувалдой.

- ✓ Этим музыкантам также говорят, что они играют ноты *не вовремя*.

Но и в этом ничего удивительного нет, ибо длина змеиных колец, в которые свернут медный духовой, достигает нескольких ярдов. Если бы мы развернули валторну, ее, наверное, хватило бы, чтобы достать до Луны четыре с половиной раза (только задумайтесь, в ней целых 17 футов!). Прежде чем превратиться в ноту, воздушный поток протискивается через узкий просвет мундштука, преодолевает извилистый путь по трубке и лишь затем покидает инструмент. Ясное дело, на все это нужно некоторое время. Так стоит ли удивляться тому, что звук у медных духовых всегда немного опаздывает?

Известен единственный способ предотвратить задержки: играть ноты с *опережением*. Это и сложно, и неудобно: ведь приходится не только проводить в уме расчеты, но и приспособиться играть “заранее”, предвосхищая сигналы дирижера.

Как играют на медных

Как ни странно, *не качество материала* служит тем признаком, по которому медные духовые объединяют в одну группу, противопоставляемую другим духовым. Саксофон тоже медный, однако его относят к другому семейству, так как по строению язычка и характеру аппликатуры он — очевидный родственник кларнета. Нет, характерная черта, отличающая группу медных духовых (без саксофона) от остальных, — это их особый, уникальный *способ звукоизвлечения*.

В медный духовой инструмент воздух поступает через небольшую воронку диаметром около двух дюймов, называемую мундштуком. Разные мундштуки создают различные оттенки звучания, поэтому, прежде чем разучивать произведение, музыкант долго и тщательно подбирает для него мундштук.

Найдя мундштук, он принимается за произведение. Но и тут его не ждет ничего, кроме проблем. С одной стороны, он должен как можно плотнее сжимать губы, притиснув их к стенкам мундштука, с другой — стараться при этом выдуть тоненькую и одновременно сильную струю воздуха. Колебания губ передаются воздуху в канале и усиливаются на пути к раструбе.

И уж совсем непросто еще дуть так, чтобы звуки выходили приятными и мелодичными. Овладеть этим искусством позволяют только длительные многолетние тренировки. Попробуйте, заставьте медный духовой зазвучать. Не тут-то было! Несколько недель прилежных упражнений уйдет только на то, чтобы наконец в один прекрасный день получился голодный рев слоненка. И только кропотливый труд и время в совокупности дают тот результат, который называют нотами.

Низкие звуки диапазона воспроизводятся более расслабленными губами, чем высокие. Это обуславливает сложность исполнения высоких звуков: ими в совершенстве владеют немногие музыканты. Низкие в сравнении с ними — просто пара пустяков.



Пение versus шипение

А чего стоят разнообразные “побочные явления”, так досаждающие музыкантам! Всего неприятнее влага, которая скапливается на внутренних стенках трубки. Ее приходится выливать, иначе на концертах мы бы слышали одно лишь бульканье.

Происхождение этой влаги до сих пор вызывает оживленные споры. Некоторые довольствуются общим и невразумительным термином “конденсация”. Не эту ли конденсацию имеют в виду, когда говорят, что у наших парламентариев “подмоченная репутация”?

Впрочем, легче разобрать этот запутанный вопрос, чем разобрать, например, трубу, чтобы устранить злополучную влагу. Для этого музыкант вынимает из инструмента все вынимающиеся детали. Этот привычный для себя ритуал он совершает сидя прямо на полу. Не делай он этого, на концертах мы бы, наверное, имели удовольствие наблюдать, как вся медно-духовая братия под конец симфонии дружно уплывает со сцены, покачиваясь на волнах.

Валторна

Среди медных духовых первенство по живости, благородству и гибкости звучания, без сомнения, принадлежит валторне. В отличие от английского рожка (который на самом деле к рожкам не имеет отношения), валторна происходит от настоящего охотничьего рога и в музыкальных произведениях нередко служит для имитации его звуков.

Вам, наверное, приходилось слышать, как трубят в охотничий рог. Несколько столетий назад без этого гордого инструмента не обходилась ни одна королевская охота, пока в результате долгих исследований не было обнаружено, что с ружьями куда удобнее.

Натуральная валторна



Первые валторны были *натуральными*. Эти изогнутые медные трубки с мундштуком на одном конце и воронкообразным *раструбом* на другом еще не имели ни клапанов, ни вентилей. Изменять высоту звуков было возможно единственным способом: плотнее или слабее прижимая губы к краям мундштука.

И все шло прекрасно до тех пор, пока вы были готовы довольствоваться 16 звуками натурального звукоряда, которые позволяла играть такая валторна. Но если бы вам вдруг захотелось сыграть мелодию посложнее, например “Полет шмеля”?

Сейчас что-нибудь придумаем. Если разбить каждую ноту на 17 наносекунд, умножить их на...

Нет, не то. Ну тогда вам ничего не оставалось, как взять *крон*. Кроны (дополнительные съемные колена) вставлялись в трубку, увеличивая ее длину и пополняя уже имеющийся звукоряд еще 16 звуками. Фантастика, а не конструкция!

Современная валторна проста? Только на первый взгляд

В наше время валторнисты могут вздохнуть с облегчением. Крон больше нет: их заменили вентили (рис. 9.1). Вентили поворачивают пальцами левой руки, изменяя рабочую длину канала и тем самым — высоту звуков.

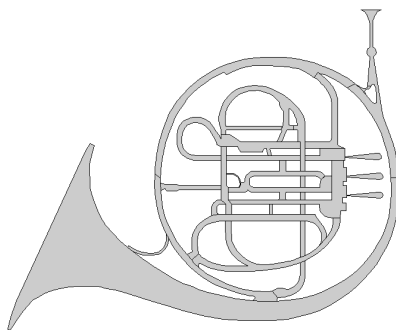


Рис. 9.1. Валторна современной конструкции



Между тем изобретение вентилей нисколько не облегчило валторнисту жизнь. Его губы, как и прежде, остаются основным средством, управляющим извлечением звуков. Из многочисленных градаций напряженности губ он должен выбрать ту, которая приведет к извлечению ноты нужной высоты. И чем выше звук, тем ближе друг к другу эти градации и тем менее ощутима разница между ними. Поэтому у валторниста губы должны быть невероятно развитыми и чуткими.

Представьте себе, что вам дали задание приготовить торт, пересчитать сотню долларовых бумажек и прочитать текст, написанный шрифтом для слепых, пользуясь одними губами. Верьте или нет, но все это пара пустяков по сравнению с тем, что приходится выделывать валторнистам губами.

Вот почему им так часто случается сфальшивить. И вот почему те из них, кто никогда не ошибается, достойны величайшего уважения.

В каких произведениях можно услышать валторну

“Охотничий рог” трубит в одной из частей сюиты Г.Ф. Генделя *Музыка вод*. Символом и провозвестником жизнеутверждающего начала выступает валторна в знаменитой *Пятой симфонии* Л. Бетховена. Полна теплых, бархатных оттенков короткая лирическая тема валторны из третьей части симфонии № 4 И. Брамса. Задушевные напевы валторны звучат в симфонии № 6 П.И. Чайковского. Наконец, в последнем из симфонических эскизов *Море* К. Дебюсси ансамбль валторн живописует морские глубины.

Среди концертов для валторны лучшими образцами являются следующие.



- ✓ **Вольфганг Амадей Моцарт.** Концерт для валторны № 3 ми-бемоль мажор, К. 447
- ✓ **Рихард Штраус.** Концерт для валторны № 2 ми-бемоль мажор
- ✓ Не забудем и о таких пьесах.
- ✓ **Людвиг ван Бетховен.** Соната фа мажор для валторны и фортепиано, оп. 17
- ✓ **Роберт Шуман.** Adagio и Allegro ля-бемоль мажор для валторны и фортепиано, оп. 70

Создано также немало замечательных партий для валторны в оркестровых произведениях.

- ✓ **Иоганнес Брамс.** Симфония № 1 (четвертая часть)
- ✓ **Морис Равель.** *Павана усопшей инфанте*
- ✓ **Рихард Штраус.** Симфоническая поэма *Веселые проказы Тили Уленишпигеля*
- ✓ **Петр Чайковский.** Симфония № 5 (вторая часть)

Труба

Труба (рис. 9.2) — воплощение силы звука — самый мощный инструмент оркестра. Ее звуки всегда различимы, как бы тихо она ни играла. Но, конечно, хорошо слышны не только правильные ноты: когда трубач фальшивит, об этом узнают все.



Смысл жизни трубачей состоит в том, чтобы сыграть произведения, написанные на рубеже XIX–XX вв. — “золотого века” трубы, времени, когда композиторы оказывали ей неслыханные внимание и почести. Так, в созданной в этот период симфонии Г. Малера вступление оркестра предваряет протяжный мотив трубы соло длиной в 12 тактов. Подобные мелодии буквально повергают трубачей в транс. Впрочем, в транс их повергает и любое другое произведение Густава Малера (а также Рихарда Вагнера, Рихарда Штрауса и Антона Брукнера).

Звук у трубы необыкновенно живой и певучий.



Как и валторна, труба первоначально не имела вентиляей, и ее диапазон ограничивался несколькими звуками натурального звукоряда. Вспомните позывные сигнального горна к побудке или отбою. Эти мелодии построены всего лишь на четырех нотах, которые повторяются снова, снова, снова...

Современные трубы, которых существует несколько разновидностей, обладают куда большими возможностями. В извлечении звуков наряду с губами принимают участие пальцы, управляющие вентильным механизмом. У труб, в отличие от валторн, вентили *пистонные* (см. рис. 9.2), а не цилиндрические. Расхождения между ними касаются деталей устройства.

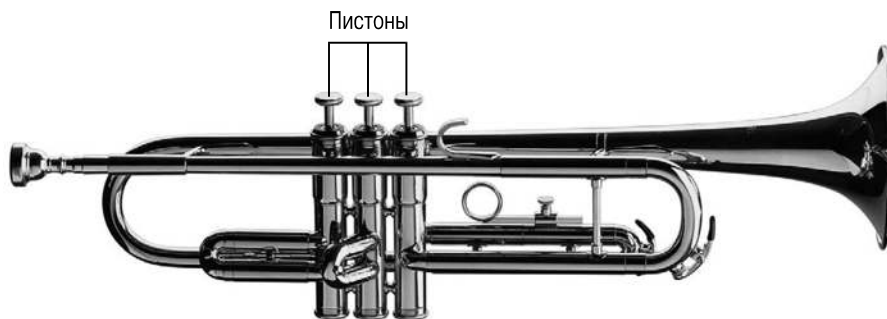


Рис. 9.2. Труба

Стаккато

Мы, наконец, приступаем к рассмотрению сложного и запутанного вопроса о *стаккато*, который так долго откладывали в сторону. Можно сказать, что все, даже самые религиозные, трубачи принимают в некотором роде *язычество*, потому что в стаккато, которое они исполняют на трубе, *язык* принимает самое непосредственное участие.

Стаккато — это такой способ *артикуляции*, при котором ноты отделяются друг от друга. Другой способ артикуляции, *легато* — плавное певучее исполнение. Всякий раз, услышав последовательность отрывистых, резких нот, исполненных на трубе, знайте: это стаккато. Позывные к побудке — пример пьесы, в которой все ноты исполняются стаккато.

Чтобы получилось стаккато, необходимо произнести в мундштук: “та-та-та” при плотно поджатых губах, как при звуке “бз-з-з”. Ноты должны при этом “выстреливать” отрывисто и резко. С некоторыми модификациями, но, по сути, та же техника стаккато применяется и на валторне, тромбоне и тубе.

Сурдина

Тембр и высоту звучания медных духовых изменяют также с помощью специальных приспособлений, вставляемых в раструб, — *сурдин*. В трубах они используются особенно часто.

С помощью сурдин разной формы можно так изменить звучание трубы, чтобы оно стало приглушенным, сдвинутым или даже звенящим. Устало хрипит засурдиненная труба с сурдиной распространенной конструкции — как будто она проделала дальний, утомительный путь.

Есть еще так называемая сурдина “вау-вау”, с которой имеют дело джазмены. Какой эффект она производит, представить себе нетрудно.

Чтобы медь сияла чистотой...

Под воздействием пота и слез, исторгаемых музыкантом при исполнении печальных произведений эпохи Романтизма, медные духовые приобретают донельзя неряшливый вид, и их приходится чистить. Не страдают ли они от всевозможных процедур, которым их так часто подвергают?

Однако вспомним, что эти инструменты сделаны из металла, а потому долговечнее и прочнее струнных и деревянных духовых. Несмотря на сложность и тонкость конструкции, они прекрасно переносят мытье, протирание, чистку, полоскание, скребление, полировку, дезинфекцию, стерилизацию и прочие меры по улучшению санитарно-гигиенического состояния.

В дело идут даже посудомоечные машины (неплохо проявили себя марки Calgon и Joy, но Cascade, благодаря наличию защитного слоя, оказалась незаменима для чистки труб).

В каких произведениях можно услышать трубу

Праздничными фанфарами открывается одна из частей *Музыки вод* Г.Ф. Генделя. Вместе с другими инструментами труба участвует в озабоченной весенней суете (И. Стравинский, *Весна священная*, 6:33).

Для более основательного знакомства с трубой мы рекомендуем следующие концерты.



- ✓ **Иозеф Гайдн.** Концерт для трубы ми-бемоль мажор
- ✓ **Иоганн Непомук Гуммель.** Концерт для трубы ми мажор (или в ми-бемоль мажорной транспозиции)

Не забудем также и партии трубы в следующих оркестровых произведениях.

- ✓ **Людвиг ван Бетховен.** Увертюра № 3 (*Леонора*)
- ✓ **Густав Малер.** Симфония № 5 (первая часть)
- ✓ **Рихард Штраус.** *Так говорил Заратустра* (симфоническая поэма, интродукция)

Тромбон

Американцам тромбон стал известен благодаря знаменитой музыкальной пьесе, в которой одновременно участвуют 76 этих инструментов. Тромбон (рис. 9.3) — король парадов и шествий, без него не обходится ни одно праздничное действие. У него удивительный низкий, полный мужественной, благородной красоты голос.

В целом тромбон сохранился почти в том же виде, в каком существовал еще в эпоху Ренессанса. Это кажется невероятным, учитывая, что с тех пор прошло более 500 лет (правда, назывался он тогда иначе: “распопка” (sackbut), но мы не беремся объяснить читателю, откуда пошло это название).



Рис. 9.3. Тромбон

Механика тромбона

Тромбон легко узнать по наличию в трубке особой скользящей части — кулисы, или цуги. Чтобы понять, какова ее роль, рассмотрим сначала, как воспроизводится звук в положении полностью вдвинутой внутрь цуги. В этом случае трубка имеет наименьшую длину, назовем это *первой позицией* цуги.



В этой позиции звукоряд тромбона ограничивается натуральной последовательностью, извлекаемой губами, т.е. инструмент функционирует подобно натуральной валторне.

Сыграем *си-бемоль*. В этом особой хитрости нет. Но уже с *ля* (нота на полтона ниже) задача становится неразрешимой: на тромбоне в первой позиции эту ноту сыграть невозможно. Что делать в этом случае?

Слегка выдвинем цугу наружу — во *вторую позицию*.

Канал тромбона стал длиннее, а объем находящегося в нем воздуха увеличился. Как вы уже знаете, чем длиннее столб воздуха в канале духового инструмента, тем ниже его звук. С перемещением цуги в каждую следующую позицию натуральный звукоряд тромбона сдвигается вниз на полтона.

Цуга может находиться всего в семи позициях, соответственно последняя из них будет *седьмой*.

Вместе семь позиций цуги в сочетании с работой губ обеспечивают (в рамках диапазона инструмента) возможность извлечения полного хроматического звукоряда. Тромбонисту остается лишь научиться настолько быстро находить правильные позиции цуги и положения губ, чтобы в каждый момент времени извлекать нужный звук.

Цуга обеспечивает тромбону и другие, уникальные среди духовых, возможности. К примеру, если ее плавно перемещать от одной позиции к другой, звук начнет *скользить* — получится *глиссандо*.

Глиссандо тромбона применяется для достижения эффекта гротеска. Самое широкое глиссандо получается перемещением цуги из максимально задвинутого в максимально выдвинутое положение, т.е. из первой позиции в седьмую (или наоборот). Но этот колоритный прием, ввиду его специфического звучания, характерен уже не столько для классической, сколько для джазовой музыки и звуковых дорожек к мультфильмам.

В каких произведениях можно услышать тромбон

К сожалению, приходится констатировать, что концертов для тромбона соло чрезвычайно мало. Учитывая редкостное мужественное и величественное звучание этого инструмента, их следовало бы писать гораздо чаще. Среди немногочисленных образцов этого жанра особого внимания заслуживают следующие.



- ✓ **Николай Римский-Корсаков.** Концерт для тромбона с оркестром
- ✓ **Дариус Мильхауд.** *Concertino d'Hiver (Маленький зимний концерт)* для тромбона и струнных

Не забудем упомянуть замечательную игру тромбона в следующих оркестровых произведениях.

- ✓ **Морис Равель.** *Болеро*
- ✓ **Николай Римский-Корсаков.** *Увертюра на русские темы*
- ✓ **Джоаккино Россини.** Увертюра к опере *Вильгельм Телль*
- ✓ **Рихард Вагнер.** Опера *Валькирия*

Туба

Если вы — продукт американской поп-культуры, вас удивляет, что тубу (рис. 9.4) мы рассматриваем в числе классических музыкальных инструментов. В умах американцев этот инструмент скорее ассоциируется с бодрыми маршами розовощеких студентов на занятиях по строевой подготовке.



Рис. 9.4. Туба

Но, право же, туба заслуживает большего уважения. Вот уж кто дудит, так дудит: настоящий ураган звука.

Гоготанье тубы

Немецкому композитору Рихарду Вагнеру принадлежит честь изобретения того, что мы сегодня называем *басовой тубой* (он предложил также целый ряд других, меньших туб, однако в наши дни они едва ли где-то используются). Вагнер предполагал, что это будет некое подобие валторны, но с более звучной нижней частью диапазона. Там, где нужно добавить бас, басовая туба должна была “отдуться” за целый духовой оркестр.

Но габариты и мощь инструмента превзошли все ожидания. Из всех медных духовых туба предъявляет к физическим данным исполнителя наибольшие требования. Миниатюрные люди, играющие на тубе, — явление редкое, точно так же, как не случайно оперные певцы и певицы все дюжие, как на подбор. Для тубы нужны легкие, работающие как водонапорный насос. Взгляните на нее. Она колоссальна! И эту-то бездонную бочку нужно непрерывно наполнять воздухом!

Но в конструкции тубы действительно много общего с валторной. Это все те же мундштук и вентили, поворачивая которые музыкант изменяет высоту звуков. Виртуозы тубы удивительно проворно и ловко обращаются со своим громоздким инструментом и умеют необычайно быстро брать нужные ноты.

В каких произведениях можно услышать тубу

Концертов для тубы немногим больше, чем концертов для тромбона. Тем не менее они есть, вот некоторые из них.



- ✓ **Ральф Воэн Уильямс.** Концерт для тубы
- ✓ **Джон Уильямс.** Концерт для тубы

И, конечно, нельзя не упомянуть следующие сольные партии тубы из произведений для симфонического оркестра.

- ✓ **Джордж Гершвин.** Сюита *Американец в Париже*
- ✓ **Игорь Стравинский.** Балет *Петрушка* (часть под названием *Крестьянин, ведущий медведя*)
- ✓ **Модест Мусоргский, аранжировка Мориса Равеля.** *Картинки с выставки* (часть под названием *Сандомирский скот*)

Глава 10

Ударная кухня

В этой главе...

- Котлы, тарелки и прочая посуда
- Как барабанщики упражняются в аэробике
- Кнут, трещотка и коровьи бубенцы

Жизнь ударника висит на волоске. Этот бедняга до зубов вооружен стучащими и бьющими предметами и готов в любую минуту ответить ударом на удар.

Музыка ударных — это всевозможные звон, стук, треск, щелчки и хлопанье. Среди инструментов, используемых в качестве источника стука, можно обнаружить: барабаны, гонги, тарелки, ксилофоны, гlockenшпили, треугольники, бубны, кастаньеты, кнуты, коровьи бубенчики, трещотки и даже фортепиано, в котором молоточки ударяют по струнам. Да и сама эта книга, будь в ней побольше весу, — чем не ударный инструмент? Стоит только хорошенько размахнуться.

Каждый ударник являет собой гордого обладателя единственной в своем роде коллекции палочек и колотушек, многие из которых сделаны его собственными руками и имеют специально подобранные длину рукоятки и вес наконечника. Готовые колотушки он повсюду носит с собой в особой сумке; никогда ведь наперед не знаешь, не придется ли *пустить их в ход*. Он буквально сгорает от желания рассказывать, как появлялась на свет та или иная колотушка. Он так погружается в этот приятный процесс, что иногда вам ничего не остается, кроме как без обиняков попросить его замолчать.



Придя в следующий раз на концерт, займите как можно более удобное для наблюдения за ударниками место в зрительном зале. Потому что посмотреть есть на что. Трудно поверить, что этими палочками и колотушками можно орудовать с такой виртуозной ловкостью.

В тяжелые для оркестра времена на ударные начинают смотреть как на недозволенную роскошь. Не долго думая, дирижеры жертвуют одним-двумя артистами. Те же, кому повезло попасть в оркестр, за двоих упражняются в беге на короткие дистанции, мечась в своем углу на сцене от одного инструмента к другому. Таким образом, они успешно совмещают приятное с полезным, аэробiku (для участника) с развлечением (для зрителей).

Литавры

О ты, благородный Ударник, велико и очень прекрасно поступаешь ты, взгромоздившись на свою высокую жердь, то бишь мачту. Восседая в окружении своих котлов над притихшей толпой, ты на мачтах-ходулях перешагиваешь бездонный океан, уподобившись ужаснейшему из чудищ, когда-либо виденных суднами славного острова Родоса.

Герберт Мелвоул, “Моби дичь”

Как видно на рис. 10.1, *литавра* в самом деле внешне напоминает очень большой котел¹, точнее, очень неправильный большой чайник. Чайник, у которого нет ни носика, ни ручки, ни отверстия, чтобы налить воду.



Рис. 10.1. Литавра



Ноты для литавр пишутся совсем особенные: гигантские, громадные, колоссальные, чудовищные, сногшибательные, умопомрачительные ноты. Помните мелодию, с которой начинался фильм “2001: Космическая одиссея”? Слушая это монументальное произведение, автором которого является Рихард Штраус, кажется, будто внимаешь громоханию шагов великана:

¹ В переводе с англ. kettledrum — *литавры*, kettle — *чайник, котел*. — Примеч. пер.

БУМ-бум-БУМ-бум-БУМ-бум...

Этот “мотив” состоит всего лишь из двух чередующихся нот и имеет характерный для барабанной музыки ритмический рисунок (типичные барабанные мелодии в исполнении сразу целой армии литавр можно слышать на церемониях открытия Олимпийских игр).

Настраивают литавры, усиливая или ослабляя натяжение *перепонки* (пластиковой “крышки котла”; отныне вы не будете доносить своего доктора вопросами, откуда в вашем ухе взялась барабанная перепонка: там тоже есть туго натянутая пленка, воспринимающая толчки и получившая свое название за сходство с перепонкой настоящего барабана). До недавнего времени литавры настраивали вручную, поворачивая винты по краям котлообразного корпуса и изменяя таким образом натяжение перепонки. Конечно, нечего было и мечтать о том, чтобы таким способом успевать настроить литавры в короткие интервалы между частями симфонии.

К счастью, этот неудобный метод уходит в небытие вместе с виниловыми грампластинками, хула-хупами и операционной системой DOS. В наши дни литавры имеют специальную педаль, нажимая на которую носком ноги или пяткой можно мгновенно повышать или понижать настрой инструмента. Сегодня настройка литавр стала делом буквально считанных секунд.



Это стало предпосылкой для выработки новой техники игры. *Скольжение*, или *глицсандо*, литавр (мгновенное изменение тона прямо *во время игры*) — излюбленный прием в мультфильмах, где с его помощью озвучивают пинки под зад главному герою и меткие попадания в него из рогатки. Притягательную (особенно для полисменов) силу таких эпизодов и соблазн претворить их в жизнь авторы недавно имели случай проверить на собственной шкуре.

Барабанная дробь

Какие ассоциации возникают у вас со словом “барабан”? Конечно же, *барабанная дробь*, извлекаемая двумя палочками, которыми поочередно в очень быстром темпе бьют по перепонке.

В симфонических произведениях дробь сопровождает кульминационные моменты, усиливая их напряжение, разрешающееся могучими всплесками *tutti* (всего оркестра). Способ подчеркнуть нарастающее напряжение с помощью барабанной дроби настолько общепринят, что превратился чуть ли не в клише.

А в выражении “бить в литавры” название инструмента недаром стоит во множественном числе. В оркестровых партиях литавр всегда не меньше двух (на рис. 10.1 показана одна литавра из пары).

В каких произведениях можно услышать литавры



Представительные партии барабанов и многих других ударных можно найти в *Музыке для струнных инструментов, ударных и челесты* Белы Бартока — самобытном образце современной симфонической музыки.

Яркие и характерные партии ударных содержат также вторая часть *Девятой симфонии* Л. Бетховена, симфоническая поэма *Так говорил Заратустра* Рихарда Штрауса и финал симфонии № 5 Д. Шостаковича.

Большой барабан

Когда *большой барабан* — завсегдатай футбольных матчей и любимец рок-музыкантов вступает в игру, демонстрируя, на что он способен, тогда уже неважно, чем в этот момент за-

няты другие инструменты: их все равно не слышно. Это сам грозный глас свыше, возвещающий о том, что пробил час расплаты!

Но еще более, чем громохание, устрашающ тихий рокот большого барабана, навевающий леденящий ужас.



В качестве примеров использования разнообразных оттенков барабана можно назвать *Реквием* Дж. Верди, четвертую часть симфонии № 4 П.И. Чайковского и *Весну священную* И. Стравинского.

Тарелки

Где есть барабаны, там не обходится и без *тарелок*. Как бы глубоко мы ни заглядывали в историю, на парадах и торжественных шествиях мы неизменно встретим барабаны и тарелки, шагающие рука об руку.

Чем меньше диаметр тарелок, тем выше их тон. Тембр звучания зависит от толщины металлического диска: тонкие тарелки нежно дребезжат, толстые гулко лязгают. Но и те и другие служат одной цели: произвести как можно больше шума.

Само собой, чтобы нашуметь как следует, тарелок должно быть не меньше *пары*, по тарелке в каждую руку. Играют на тарелках, ударяя их друг о друга быстрым скольжением, — однако, как ни странно, ударять следует слегка, иначе звук получится недостаточно громким.

Если барабанная дробь лишь подводит слушателя к кульминации, то звон тарелок возвещает, что кульминация наступила. С тарелками острота кульминации заметно усиливается. Сочетание “барабанная дробь — звон тарелок” — первое средство подлить масла в огонь страстей.

Тарелка не прекращает вибрировать даже после того, как музыкант разводит руки. Если поднести ее к уху, отголосок будет слышен так долго, что за это время можно успеть прочесть все, что написано о тарелках в этой книге.

На тарелках играют и по-другому: подвесив их к подставке и ударяя по ним колотушками. Выходит похоже на шум морского прибоя. Пример использования этого эффекта можно найти в симфоническом эскизе *Море* К. Дебюсси.

Малый (или военный) барабан

Все части Военно-воздушных, сухопутных и морских войск США экипированы малыми, или военными, барабанами. Устав допускает, что в один прекрасный день солдаты могут лишиться оружия, техники и амуниции, но он категорически запрещает им бросать барабаны.

Причина вполне очевидна: лишившись барабана, brave воики потеряют ритм, собьются с шага и не смогут вернуться домой. И недаром: ритм — основа всему.

Малый барабан имеет около 14 дюймов в диаметре и 6 дюймов в высоту. У него две перепонки, по одной с каждой стороны корпуса. Перепонки пластмассовые, палочки деревянные. Когда под рукой нет деревянных палочек, их заменяют кукурузными или крабовыми.

Характерный трескучий тембр звучанию малого барабана придают специальные приспособления — так называемые *пружины* (проволочные или нейлоновые тяжи, натянутые под обеими перепонками). Когда барабанщик бьет в барабан, тяжи ударяются о вибрирующую перепонку: раздается сухой треск, так хорошо знакомый всем нам по военным парадам.

С помощью рычагов по бокам инструмента пружины можно отодвинуть. Звучание малого барабана тогда преобразается, становясь ниже и глуше. Так на нем играли во времена перехода Джорджа Вашингтона через Делавер (а если вы сопровождали его во время этого марша, то, кроме барабана, могли слышать также флейту пикколо).

В оркестре пружины необходимо отключать на то время, пока барабан молчит. Иначе от вибрации, создаваемой оркестром, перепонки начинали бы дребезжать в самые неподходящие моменты — например, в разгар объяснений Ромео и Джульетты.



Болеро Мориса Равеля — пожалуй, самая известная пьеса с участием малого барабана: все помнят настойчивый мотив, при каждом повторении звучащий все громче и громче. Однако не менее ярко представлен барабан и в таких произведениях, как музыка к фильму *Поручик Киже* С. Прокофьева, четвертой части *Шехеразеды* Н. Римского-Корсакова и увертюре к опере *Сорока-воровка* Дж. Россини. А узнать, как звучит малый барабан без пружин, можно, прослушав *Концерт для оркестра* Белы Бартока.

Ксилофон

Ксилофоны относят к пластиночным ударным инструментам, т.е. инструментам со звучащими деталями в виде расположенных рядами плоских деревянных брусков. В отличие от барабана, ксилофон не только издает стуки различного тембра, но и настроен по тонам, в совокупности образующим звукоряд, — т.е. является аналогом фортепиано.

Вам, без сомнения, часто приходится слышать ксилофон, хотя, может быть, вы не всегда догадываетесь об этом. Вспомним хотя бы песенку к мультфильмам “Веселые мелодии о кролике Багз-Банни”, где комичность музыке придает глухой деревянный стук ксилофона.



Характерное звучание ксилофона использовано Камилем Сен-Сансом в развеселом произведении под названием *Danse Macabre (Пляска смерти)*, в котором ксилофон изображает стук костей танцующих скелетов.

Для игры на ксилофоне используется несколько наборов молоточков с наконечниками разной формы. Круглые наконечники изготавливают из войлока, твердой пластмассы, твердой резины, дерева и эбонита. Самый мягкий и приглушенный звук дают войлочные, самый звонкий — эбонитовые наконечники. Обычно музыкант держит по одному молоточку в каждой руке и извлекает звуки быстрыми взмахами рук. Однако встречаются места в музыкальных произведениях, где — и эта техника доступна только профессионалам — он должен сыграть одновременно *три* ноты, взяв в одну руку дополнительный молоточек. Тут приходится как следует прицелиться, чтобы все три палочки легли на нужные пластинки.

Но и это еще не предел. В некоторых произведениях ксилофон исполняет аккорды из *четырёх нот*. Совершенно верно: для этого ксилофонисту приходится брать по две палочки в *каждую* руку.

Вообще-то, находятся даже такие злюки-композиторы, которые в свои произведения для ксилофона вставляют аккорды из *шести* нот! Тут уж пальцам и рукам приходится творить такие чудеса, на которые вы, может быть, и не считали их способными.



Убийственные партии для ксилофона можно найти в *Родео* Аарона Копленда и *Пляске смерти* Камиля Сен-Санса.

Разновидности ксилофона

Маримба — старшая сестра ксилофона — инструмент более сочного и звучного, резонирующего тембра. От ее низких нот веет Африкой и Карибами.

Наконец, последний представитель семейства ксилофонов: *гlockenspiel*, или *колокольчики* (рис. 10.2, слева). Глокеншпиль почти во всем подобен ксилофону и маримбе и отличается

от них только меньшими размерами клавиатуры и тем, что его пластинки металлические, а не деревянные. Соответственно и звук у него более нежный, похожий на серебряный перезвон колокольчиков. Но не стоит его недооценивать: гlockеншпилю доступны не одни лишь слабые и нежные, но и очень сильные и мощные звуки, которые бывают слышны на фоне громко играющего оркестра.

Чудесные мелодии для гlockеншпиля созданы К. Дебюсси в его симфоническом цикле *Море*. Богатством и разнообразием оттенков отличается партия гlockеншпиля из первой части симфонии № 4 Г. Малера.

Другие представители ударных

Кажется, что разнообразие ударных, используемых композиторами, не знает границ. Познакомимся с некоторыми важнейшими представителями.

Треугольник

На этот раз мы имеем дело с инструментом, целиком и полностью оправдывающим свое название. В отличие, например, от английского рожка, который, как мы теперь знаем, не имеет отношения ни к Англии, ни к рожкам, “колокольчики” — это набор металлических пластинок, а *треугольник* (рис. 10.2) является треугольником и ничем иным.



Рис. 10.2. Гlockеншпиль и треугольник

Звук извлекают ударами тонкого металлического стерженька, при этом раздается характерный серебряный звон: *динь*. Если взять стерженек потолще, *динь* превратится в более низкое *дон*.



При частых ударах *динь* и *дон* сливаются в *трель*, придавая звучанию оркестра особый трепещущий оттенок. Такими полными драматизма вибрирующими аккордами начинается фильм “Звездные войны”, музыку к которому написал Джон Уильямс. Если внимательно прислушаться, можно обнаружить, что именно благодаря треугольнику звучание оркестра производит столь сильное впечатление дрожания и пульсации.

Чтобы обеспечить свободное колебание треугольника, его подвешивают к струне, которую держат в одной руке, в то время как другой рукой держат стержень. Струну можно привязать к другому инструменту, что удобно в тех случаях, когда приходится играть на десятке инструментов одновременно.

Правильная трель извлекается быстрыми ударами стерженька между двумя внутренними сторонами. Правда, некоторые практикуют круговые удары по всем внутренним стенкам, но трель в этом случае теряет четкость, а музыкант — терпение, уподобляясь голодному посетителю ресторана в глуши Дикого Запада, яростно трезвонящему в обеденный колокольчик.



Услышать трель треугольника можно в интродукции симфонической поэмы Рихарда Штрауса *Так говорил Заратустра*.

Наконец, тем, кого по-настоящему заинтересовал этот инструмент, мы рекомендуем концерт для фортепиано № 1 Ф. Листа и первую часть балета *Щелкунчик* П. И. Чайковского.

Бубен

Бубен — небольшой ударный инструмент круглой формы с деревянным корпусом — *обечайкой*, пластмассовой (иногда кожаной) перепонкой и тонкими, круглыми металлическими дисками, подвешенными в прорезях (рис. 10.3). Если и можно ожидать, что в вашем чулане отыщется какой-нибудь ударный инструмент, то этим инструментом будет, скорее всего, бубен (да еще, может быть, кнут — но о нем позже).



Рис. 10.3. Бубен — вот инструмент настоящего мужчины!

Бубен несправедливо считают самым незамысловатым и простым инструментом, возможно, потому, что малыши, которые и *говорить-то* еще не умеют, так бойко орудуют бубном во время семейных концертов.

В действительности научиться играть на бубне совсем не так просто, как кажется. Начать хотя бы с того, что его трудно даже *взять в руки*, не произведя шума. От малейшего прикосновения металлические диски начинают громко звенеть.

Кроме того, партии бубна нередко требуют владения виртуозными техническими приемами. Так, *трель* — непрерывный дробный звон — обычно исполняется частыми покачиваниями инструмента над головой. Впрочем, некоторым музыкантам по душе более изощренные методы. Послунявив большой палец, они с силой проводят им по наружной поверхности

Часть III. Знакомьтесь – оркестр!



Пожалуй, во всей симфонической литературе не найти лучшего примера пьесы с кнутом, чем концерт для фортепиано соль мажор М. Равеля. Помимо прочего, это еще и единственное в истории музыки произведение, которое *начинается* звуками шелкающего кнута. (Кстати, о практической стороне дела: указав в резюме кнут в качестве предмета вашей профессиональной специализации, вы можете с полным основанием рассчитывать, что ваша кандидатура *со всей серьезностью* будет рассмотрена членами комиссии.)

В этой связи назовем также симфонию №5 Г. Малера и *Занимательное путешествие по оркестру для юного любителя музыки* Б. Бриттена.

Коровы бубенцы



Коровы бубенцы используются редко и только в особых случаях: там, где требуется звучание именно коровьих бубенцов. Их нежные старинные перезвоны можно услышать в симфониях №6 и №7 Г. Малера.

Трещотка

Любимейший, чудеснейший, волшебный ударный инструмент! Трещотка состоит из зазубренного деревянного остова и нескольких дощечек. При поворотах ручки (движения рыбака, закидывающего спиннинг) дощечки трутся о зубцы, издавая очень громкие шелкающие звуки.

Многообразием оттенков трещотка едва ли может похвастать: громко и еще громче — вот и весь ее арсенал. Зато музыкант волен управлять скоростью вращения. Покрутите быстрее — и отдельные щелчки сольются в сплошное звучное шелканье.



Услышать трещотку можно в *Веселых проказах Тиля Уленингеля* Рихарда Штрауса, где она изображает нахальную трескотню озорника Тиля. Какой другой инструмент мог бы успешнее справиться с этой задачей?

Часть IV

За кулисами

The 5th Wave

Рич Теннант



Эй, Джордж, хватит работать! Давай перекусим!
Я раздобыла отличной голубой рыбы. Я так люблю
голубую рыбу! Тебе нравится голубая рыба, Джордж?

В этой части...

Отступать больше некуда, и мы начинаем рассказ о теоретических началах музыки.

В этой части мы поговорим о том, что так или иначе участвует во всех превращениях, происходящих с музыкой с момента ее сочинения композитором до момента восприятия слушателем: о нотах и о том, что они означают, о ритме, размере и гармонии. Итак, в следующих двух главах — элементы теории музыки.

Ужасная: теоретические начала музыки

В этой главе...

- Ритм: с чем его едят
- Как читать нотное письмо
- Ступени, интервалы, аккорды, гармония: какая между ними связь

Знаете, в чем самый большой секрет музыки? *Никто не знает, как она воздействует на наш мозг.* Музыка можно учить и учиться, о музыке можно рассуждать, музыку можно записывать и исполнять, но никто так и не объяснил, откуда у музыки столько могущественной власти над нашими эмоциями. В одном ученом исследовании сказано, что быстрая музыка учащает биение сердца; результаты другого убедительно свидетельствуют, что медленная и плавная музыка в супермаркетах увеличивает объем продаж на 20 процентов. Но никто и никогда не объяснил нам, *почему*.

Мы можем лишь *описывать, разбирать и анализировать* музыку, препарировав ее, расчленив на составляющие и подыскивая более или менее правдоподобное объяснение значению каждого из них. Этому мы и посвящаем настоящую главу. Чем лучше вы освоитесь с тонкостями музыкальной материи, тем более утонченным станет ваше наслаждение музыкой. А может статься, вы и сами начнете сочинять. Главное же, во взятых по отдельности компонентах музыки нет ни ее таинственности, ни ее волшебства: они вполне доступны нашему пониманию.

Попутно мы раскроем смысл ряда сугубо абстрактных понятий, таких, как мелодия и ритм. А если у вас вдруг захватит дух от наших ученых объяснений, не стеснясь, закройте глаза и переведите дух, или переключитесь на другую главу, или же, наконец, поставьте что-нибудь из классической музыки — и от ученых рассуждений не останется и следа.



А тем временем во всем мире скромных учителей музыки чуть не распирает от возмущения. “Как?! — гневно восклицают они. — Эти парни воображают, что им по силам научить новичка всем премудростям нотного письма в одной главе? Без учителя? Они что, *психи*?!”

Ну психи. Но ведь вы уже сами догадались, что так оно и есть!

Ритм — двигатель музыки

У всякой музыки — будь то классика, модерн, поп, футуризм или что-нибудь еще — есть ритм. Одни ритмы распознаются легче, чем другие. Но все они в конечном итоге сводятся к одному: чередованию сильных и слабых долей. Разобраться в том, что такое ритм, проще

всего, увидев его наглядное изображение. А для этого нам нужно познакомиться с некоторыми азами *нотного письма*.

Разбиение времени на части

Разбить время на части — вот первейшая задача композитора, приступающего к записи своего сочинения на нотной бумаге. Точно так же, как метры и сантиметры являются единицами пространства, а линейка — средством его измерения, единицами и средством измерения музыки служат такты и размер.

Представим себе бесконечный континуум времени. Композиторы изображают его так, как показано на рис. 11.1, — в виде пяти параллельных горизонтальных линий, называемых *нотным станом*, или *нотной системой*. Линии помогают отличать одну ноту от другой; подробнее об этом — позже. Нотный стан не прерывается на всем протяжении произведения от его начала до конца.

Без каких-либо *вертикальных* отметок, разделяющих его на части и служащих ориентирами, нотный стан был бы так же бесполезен, как линейка без делений. Чтобы записи на нем обрели смысл, мы должны нанести на него отметки времени (см. рис. 11.1) — как черточки, отмечающие на линейке сантиметры.

Показанный на рисунке нотный стан разделен на участки несколькими поперечными чертами. Пространства между чертами называются *тактами*. Такт — это “сантиметр” времени. Обычно музыкальное произведение состоит из многих десятков и даже сотен тактов.



Рис. 11.1. Изображение времени, известное в музыке под названием нотного стана, и разделяющие его тактовые черты

Ритмические доли и размер

Каждый такт, в свою очередь, можно разбить на несколько одинаковых по длительности *ритмических долей*, количество которых определяет музыкальный *размер* произведения (2-дольный, 3-дольный, 4-дольный и т.д.). Доля, в самом простом определении, — это время, затраченное на то, чтобы топнуть ногой один раз. Музыка сплошь состоит из долей. Всякая нота длится либо несколько долей, либо некоторую часть доли. Чередование долей есть *ритм*. (Для наглядности: в дискотеке доли отмечают удары барабана; это и есть ее ритм.)

Прежде чем сочинять музыку, композитор выбирает ее размер, или количество долей, содержащихся в одном такте. Выбор размера оказывает решающее влияние на все произведение. В большинстве пьес на один такт приходится две, три или четыре доли (удара ногой). Так, во многих маршах и в танце тустеп (что значит “два шага”) в каждом такте по две доли. Все самые известные военные марши двудольные.

Для вальса же характерен трехдольный размер (то самое бессмертное “Ям-па-па”, набившее оскомину еще на школьных уроках пения). Наконец, многие мелодии из попсы, бродвейских мюзиклов и джаза поются на четыре доли.



В непреходящем стремлении совершенствовать вид нотной записи некоторые композиторы в свое время предлагали записывать размер пьесы в начале нотного стана. Как примерно это выглядело, видно на рис. 11.2. Если бы мы захотели расписать размер, изобразив каждую долю в виде *длительности* (нота, изображение которой позволяло бы судить о ее продолжительности), это можно было бы сделать так, как показано для четырехдольного размера на этом же рисунке.

Вероятно, из-за того что большинство музыкальных произведений пишется именно в этом размере, доли получили название *четвертей* (т.е. четвертая часть такта). В кругах, близких к музыке, четверти в большом почете. Когда лидер рок- или поп-группы считает, задавая остальным музыкантам ритм: “И-раз, два, три, четыре!” — он имеет дело с четвертями. Когда рок-барабанщик размеренно стучит на своем барабане в танцклубе — он в большинстве случаев имеет дело с четвертями. Наконец, когда в компании желают создать рассчитанную на музыкантов рекламную картинку — тоже рисуют четверти.



Рис. 11.2. Четыре доли в такте

Но вернемся к изобретательным композиторам прошлого. Они сообразили, что четвертями можно пользоваться не только для обозначения долей четырехдольного такта, но вообще *почти* всегда, когда нужно обозначить один удар ногой. Но даже сотни лет назад было известно, что *удары бывают разные*. Композиторы писали музыку не одними только четвертями: среди их нот попадались также *восьмые* и *половины* (что это такое, мы рассмотрим чуть ниже). Итак, в конце концов, все сошлись на том, что в начале нотной записи следует указывать, *какие именно* длительности автор подразумевает под долями размера. Запись размера стала такой, как внизу на рис. 11.3.



Рис. 11.3. Два обозначения одного и того же размера

Ваша первая проба прочитать нотную запись

Заметьте: всего лишь несколько абзацев, а вы уже в состоянии прочесть свою первую нотную запись. Готовы? Вот она: на рис. 11.4.



Рис. 11.4. Чижики-пыжик, где ты был?

Вам знаком текст этой песни, верно? Теперь вы можете сопоставить непривычный пока набор четвертей (которых по четыре в каждом такте) с тем, как они ложатся на хорошо знакомые и любимые слова.



Странный значок, стоящий в конце второго и четвертого тактов, называется *паузой*. Пауза указывает те места, где *не следует* петь никаких нот. Однако простучать ее все же нужно: здесь пауза — это доля, которую вы не поете, а используете, чтобы набрать в легкие воздух перед следующим тактом. Ставить паузы очень важно: не будь их, певцы погибли бы от удушья.



Вот еще мелодия, состоящая из четвертей и пауз (рис. 11.5). Прежде чем вы узнаете, как она называется, предлагаем вам самостоятельно простучать ритм первых двух тактов. Размер этого отрывка 4/4, т.е. 4 ритмических доли на такт, долями, как и раньше, служат четверти.



Рис. 11.5. Угадай мелодию!

Узнали? Не спешите отгадывать сгоряча. Раскиньте мозгами. Трудно вообразить себе мелодию, которую можно спутать с ни на что не похожим ритмом “Jingle Bells”.

Длиннее, чем четверть

В мире, где существовали одни четверти, было, должно быть, ужасно скучно. В доказательство вспомним детские песни, состоящие почти из одних четвертей. Их простота, неприязнательность и свойство навевать сон и скуку делают эти мелодии идеальным предметом для детского ума. Ах, наше безмятежное детство! “Чижик-пыжик”, “Братец Жак”, “Old MacDonald” ... вы можете сами продолжить список. Только, пожалуйста, не надо их петь!.

Итак, чтобы немного разбавить однообразие четвертей, композиторы принялись изобретать другие длительности. Так, они придумали *половину*, или ноту, которая длится *две* ритмических доли. Половины выглядят как незакрашенные четверти (рис. 11.6), но звучат вдвое дольше. Например, для размера 4/4 половины — это ноты, длительности *полтакта*.

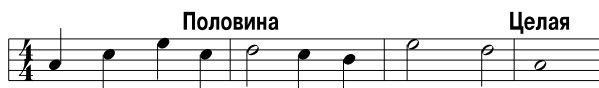
Теперь, когда вы познакомились с четвертью и ее двоюродной сестрой половиной, для вас не составит труда воспроизвести ритм следующего классического произведения авангардной музыки (рис. 11.6).



Не слыш - ны в са - ду да - же шо - ро -

Рис. 11.6. Половины — незакрашенные ноты

Наконец, мы полагаем, что не обременим вас чересчур, если введем еще и понятие о *целых* нотах, которые длятся вчетверо дольше четверти, или целый такт — если он написан в размере 4/4 (рис. 11.7).



Не слыш - ны в са - ду да - же шо - ро - хи

Рис. 11.7. В четвертом такте — целая

Короче, чем четверть

Наряду с более длинными композиторы изобрели и более короткие, чем четверти, ноты: таковы всемирно известные *восьмые*. На каждый удар, или четверть, приходится две восьмых. Чтобы музыканты никогда не забывали об этом, восьмые ноты часто изображают соединенными попарно перекладинами, или *поперечными ребрами*, как показано на рис. 11.8.



If I were a rich man, dai-dle, dee-dle, dai-dle, dig-guh, dig guh, dee-dle, dai-dle dum!

Рис. 11.8. Восьмые, соединенные поперечными ребрами

(По рисунку вы уже догадались, как поступают в тех случаях, когда нужно записать одну восьмую вместо двух: ребро разрывают пополам и присоединяют его половинку, или *хвостик*, к концу *штиля* — вертикальной палочки. На рис. 11.8 так поступили с последней нотой.)

Когда затея с восьмыми увенчалась полным успехом, не заставили себя ждать и еще более дробные длительности, как-то: 16-е, 32-е, 64-е и даже редко встречающиеся 128-е.

Для записи этих ультракоротких длительностей придумали добавлять к штилям дополнительные ребра и хвостики: каждое новое ребро или хвостик укорачивают ноту вдвое.



Для примера рассмотрим ноты, изображенные на рис. 11.9. Как нетрудно догадаться, это *шестнадцатые*. Как и полагается шестнадцатым, они вдвое короче восьмых и, хотя похожи на восьмые, имеют одно важное отличие: два поперечных ребра вместо одного и соответственно два хвостика. Четыре шестнадцатых, приходящихся на одну долю, всегда записывают с общими ребрами. На рис. 11.9 показаны одиночная шестнадцатая (слева) и группа из четырех шестнадцатых, соединенных ребрами.

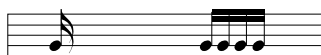


Рис. 11.9. Шестнадцатые

Итак, как и две восьмые, вместе четыре шестнадцатые делятся *одну ритмическую долю*, или четверть. Под общими ребрами их объединяют для того, чтобы вам, исполнителю, было легче ориентироваться в ритмическом делении такта, зрительно выделять группы нот, относящиеся к одним и тем же долям.

Точка

Заключительным аккордом в нашем первом уроке нотной грамоты будет *точка*. Точка показывает, что нота, рядом с которой она стоит, должна прозвучать ровно на 50 процентов дольше своей длительности. Так, *четверть с точкой* длится долю и еще половину доли.

В табл. 11.1 приведены основные формы записи длительностей и пауз, которые можно встретить в музыкальных произведениях. Мы сгруппировали их таким образом, чтобы показать, какие длительности и формы записи эквивалентны числу ударов, или *долей*, в первой клетке соответствующей строки. В частности, можно видеть, что одна четверть равна двум восьмым или четверем шестнадцатым и т.д. Заметьте также, что у каждой длительности есть свой аналог среди *пауз*, которые, как вы уже знаете, показывают, что в этом месте нужно замолчать и сделать вдох.

Большую часть нотных записей составляют комбинации длительностей, рассмотренные выше. Всякий же ритм, даже самый сложный, — это не более чем чередование нот разной длительности.

Завершающее испытание



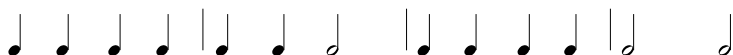
Теперь, когда вы — накоротке с целыми, половинами, четвертями, восьмыми, шестнадцатыми и их разновидностями с точками, самое время провести небольшой заключительный тест вашему умению прочесть ритм с листа. Памятуя, что каждая четверть — это одна ритмическая доля, попробуйте догадаться, какая песня зашифрована в каждой из строк нотного примера на рис. 11.10. Поскольку нашей задачей было показать только ритм, а не высоту звуков, мы не стали трудиться над рисованием пяти нотных линеек и ограничились тем, что изобразили последовательность длительностей в каждой из мелодий. Ответы — в конце задачи.

Таблица 11.1. Схема эквивалентности ритмических долей и длительностей

			
один удар ногой	четвертная нота	две восьмые ноты	четыре 16-е ноты
			
пропуск одного удара	четвертная пауза	две восьмые паузы	четыре 16-е паузы
			
два удара ногой	половинная нота	две четвертные ноты	половинная пауза
			
два удара ногой	четвертная с точкой и 16-я	четыре 8-е ноты	две четвертные паузы
			
четыре удара ногой	целая нота	две половинные ноты	целая куча 32-х нот



Вопрос 1. Какую из песен можно передать таким ритмическим рисунком: а) “Yesterday”; б) “Michel”; в) “Come Together”?



Вопрос 2. Какой из мелодий соответствует этот ритм: а) “America the Beautiful”; б) “Янки Дудль”; в) “Dancing Queen”?



Вопрос 3. Какая из мелодий соответствует этой последовательности нот: а) “You Are My Sunshine”; б) “This Land is Your Land”; в) “Do Ya Think I’m Sexy”?

Рис. 11.10.

Ответы: 1, б) 2, б) 3, а) и б): обе мелодии подходят к этому ритмическому рисунку.

Я фермата — держи меня!

И все же есть в нотном письме значок, предписывающий музыканту забыть о ритме и длительностях и держать ноту так долго, как ему заблагорассудится. Этот значок — *фермата*. В переводе с итальянского слово “*fermata*” означает “остановка” — как, например, “трамвайная остановка”. В нотной записи фермата выглядит так:



Увидев фермату, в каком бы месте произведения и над какой бы нотой она ни стояла, музыкант обязан сделать остановку и держать эту ноту. Как долго? Так, как он пожелает. Сколько нравится, столько и держите (за исключением тех случаев, когда вы играете в оркестре: там фермату держат так долго, как это нравится дирижеру).

Ниже приведен один из самых известных музыкальных примеров с ферматой. Без сомнения, вы его хорошо знаете. Можете ли вы по ритму узнать эту мелодию?



Конечно же, это первые такты *Пятой симфонии* Бетховена. Нередко о них говорят, что это “Сама судьба стучится в дверь”. По другой версии, они символизируют “Победу” во Второй мировой войне. Одна рок-группа 70-х положила этот фрагмент в основу своего джазово-рок-поп-шлягера, озаглавленного “Пятая Бетховена”. По своей же “материальной” сути это всего-навсего три восьмых и половина с ферматой.

Итак, теперь вы освоились с ритмом и без труда разберетесь в ритмическом рисунке даже самого сложного музыкального пассажа. Мы разобрали, какой смысл заключен в *горизонтальной* последовательности длительностей. Посмотрим теперь на дело с иной стороны: за чем ноты размещают по *вертикали* на нотных линейках.

Высота звуков: Бетховен на скорости 5 000 оборотов в минуту

Высота ноты говорит о том, высоко или низко по отношению к другим нотам она звучит. Крайняя справа клавиша фортепиано обладает самым высоким, а крайняя слева — самым низким звучанием. Певица сопрано, вдохнув гелию, издает очень высокие звуки; Шаляпин славился своими низкими нотами.

Эксперимент на пользу человечества



Чтобы подвести вас к понятию высоты звуков, приглашаем вас поучаствовать в небольшом эксперименте. Понадобится легковая машина (лучше всего с ручным переключением скоростей, но на худой конец сойдет и с автоматическим), оборудованная тахометром — небольшим прибором для измерения числа оборотов в минуту.

Понадобится также кто-то, кто мог бы, сидя рядом с вами, вслух зачитывать инструкции из этой книги. Остается сесть в машину, завести мотор и выехать на скоростную магистраль. А теперь — полный вперед.



Когда скорость достигнет 5000 оборотов в минуту, начните прислушиваться к звуку мотора, сопоставляя его с показаниями тахометра. Заметьте, что, чем больше оборотов набирает автомобиль, тем на более высокой ноте жужжит мотор.

Слегка притормозите, а потом разгонитесь до прежней скорости. Заметьте, что в этот раз на отметке 5000 мотор жужжит на той же ноте, что и в прошлый.

Теперь проедьте некоторое расстояние, не изменяя скорости. Заметьте, что и жужжание мотора остается при этом на одной и той же высоте: он “поет” самую настоящую ноту. Можете ли и вы спеть ее?

Теперь перейдите на скорость около 10 миль в час. Обратили внимание, что высота звука при этом также упала? Спойте эту новую ноту.

Повторите то же самое еще раз, теперь на скорости *на 10 миль в час больше*; спойте ноту, которая при этом звучит. В итоге у вас получится звукоряд из трех нот — начальных ступеней гаммы.

Вскоре вам уже будет по силам исполнить на своей машине “У Мэри был ягненок” (будьте терпеливы: это требует некоторого навыка). А поупражнявшись подольше (и лучше всего на “Феррари”), вы сможете, косясь по улицам родного города, развлекать прохожих своими любимыми мелодиями из классического репертуара.

Итак, на опыте с автомобилем мы убедились, что высота тона есть прямая функция *частоты*. Чем чаще вибрирует мотор, тем на более высокой ноте раздается жужжание. Из предыдущего рассказа о музыкальных инструментах вы, вероятно, помните, что природа звука — это колебания воздушного потока, или звуковые волны. Такую природу звук имеет независимо того, что выступает в роли источника колебаний: цилиндры ли в моторе автомобиля, струна скрипки или столб воздуха в канале валторны. Во всех случаях, с чем большей частотой происходят колебания, тем выше звук.

Когда вы разгоняете машину от 0 до 5000 оборотов, то слышите непрерывный по высоте ряд тонов, каждый из которых на бесконечно малый интервал выше предыдущего и ниже следующего. Однако так же, как все разнообразие оттенков радуги мы сводим к 7 цветам, среди бесконечного числа возможных звуков мы выделяем всего лишь 12 нот.

Всего лишь 12 нот!

И обозначаем их самым что ни на есть прозаическим способом — буквами алфавита: А (*ля*), В (*си*), С (*до*), D (*ре*), Е (*ми*), F (*фа*) и G (*соль*). Как они соответствуют клавишам фортепиано, видно на рис. 11.11.



Рис. 11.11. Октава от ля до ля

В узком смысле под этими названиями подразумевают белые клавиши. Однако большинство производителей музыкальных инструментов (скажем прямо: *все* производители) подмешивают к белым клавишам немного черных. Черные клавиши соответствуют нотам, промежуточным по высоте между нотами белых клавиш.



Они имеют двойные названия: в одних случаях их называют *диезами*, в других — *бемолями* (см. главу 6). На жаргоне музыкантов *диез* — значит “немного выше”, *бемоль* — “немного ниже”.

Нота, которая не является ни бемолем, ни диезом, т.е. соответствует белой клавише, называется *чистой*: “чистое *фа*”, “чистое *до*”.

Как же узнать, в каких случаях черные клавиши следует называть бемолями, а в каких — диезами? К примеру, нота между *ля* и *си*. Что это: *ля-диез* (потому что она звучит немного выше, чем *ля*) или *си-бемоль* (потому что она звучит немного ниже, чем *си*)? **Ответ:** правильны оба варианта. Мы будем считать, что это *синонимы*. Каждая черная клавиша имеет по два названия.

Вот и все. Теперь вам известны все 12 нот звукоряда: семь (от *ля* до *соль*)¹, которые играют (на фортепиано) по белым клавишам, плюс еще пять, которые играют по черным. Все музыкальные произведения, какие только есть на свете, и даже те мелодии, которые у вас *в голове*, построены на этих 12 нотах.

“Но постойте-ка”, — недоуменно возразите вы. — Как так — 12 нот? Неужели вы хотите сказать, что, включив запись Девятой симфонии Людвиг ван Бетховена, я битый час слушаю одни и те же 12 нот?”

Угу!

Звуки, перенесенные на нотную бумагу

Прежде чем рассказывать о том, как звуки записывают на нотной бумаге, хотим предупредить вас: этот раздел может полностью перевернуть вашу жизнь, поставить ее с ног на голову. Начиная с этой минуты вы — теоретически — сможете понимать любые ноты, которые только будут встречаться вам в жизни.

Помните, в начале этой главы мы упоминали нотный стан — графическое изображение времени в нотном письме? Каждая линейка нотного стана соответствует одной из нот звукоряда фортепиано (а также любого другого инструмента). Согласно запутанным международным соглашениям о правилах и нормах нотного письма, вторая снизу линейка соответствует ноте *соль* (G). Чтобы зафиксировать этот факт раз и навсегда, в начале нотной строки на второй линейке изображают стилизованную букву G (рис. 11.12), один из концов которой закручен вокруг линейки *соль*. Этот знак так и называется — *ключ соль*, или *скрипичный ключ*.

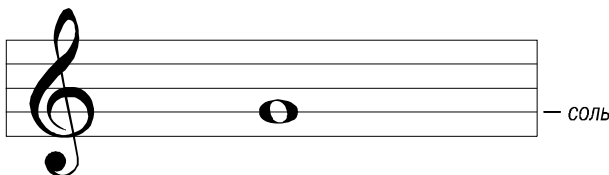


Рис. 11.12. Мазетро скрипичный ключ

Ноту *соль* изображают в виде кружочка на той же линейке, как показано на рисунке.

Теперь, зная, где находится *соль*, нетрудно написать и остальные ноты звукоряда. Они по очереди занимают друг за дружкой каждую линейку и каждый промежуток между линейками, как показано на рис. 11.13.

¹ Они составляют так называемый *диатонический звукоряд*; звукоряд, включающий все 12 нот, называется *хроматическим*. — Примеч. пер.

Изучать нотное письмо было бы куда проще, если бы вместо кружочков на линейках ставили буквы. По правде говоря, почти что так дело и обстояло в работах некоторых первых композиторов, которые рядом с нотным станом вписывали буквенные обозначения каждой из линеек — как будто цепляли страховочные колесики к двухколесному велосипеду.

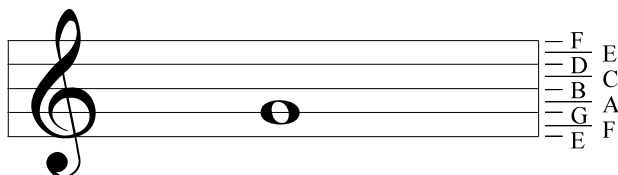


Рис. 11.13. Места нот на линейках нотного стана



Но в конце концов музыканты запомнили, где стоят какие ноты. А именно: снизу вверх на линейках пишутся *ми, соль, си, ре и фа*.

Промежутки между линейками, снизу вверх, занимают *фа, ля, до и ре*.

Очевидно, однако, что у фортепиано клавиш заметно больше двенадцати. На остальных клавишах все 12 нот, включая те, которые играют по черным клавишам, повторяются в том же порядке. Так, за верхним *ля* снова следует *соль* и т.д. Это те же самые ноты, только *октавой выше*. (Как уже говорилось в главе 6, эти ноты звучат так же, как и ноты первой октавы, но в более высоком регистре. Представьте себе ребенка и взрослого, поющих в унисон: оба они исполняют одни и те же ноты — *ля, си, до* и т.д. — но только ребенок берет “октавой выше”.)

Вернемся к нашим баранам. Итак, на нотном стане хватает линеек для нот только одной октавы. Как же записать ноты октавой *выше* или *ниже*? Ответ: *дорисовать еще линеек*. На рис. 11.14 показано, как это могло бы выглядеть.

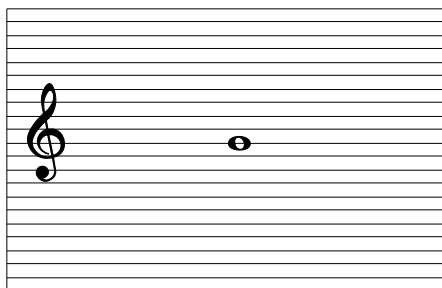


Рис. 11.14. Нотный стан – гигант

Но у такой записи есть очевидные неудобства. Теперь линеек стало так много, что найти среди них наши исходные пять совершенно невозможно! Компромисс был найден: для каждой ноты стали рисовать отдельные *добавочные* мини-линейки, по ширине как раз достаточные, чтобы на них могла уместиться одна нота (рис. 11.15).

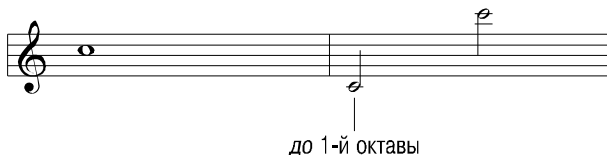


Рис. 11.15. Изящный компромисс: добавочные линейки

Добавочными линейками дополняют нотоносец как сверху, так и снизу. На первой нижней добавочной линейке находится знаменитое *до первой октавы*.

До первой октавы как бы делит клавиатуру пополам. Все ноты выше нее относятся к сравнительно высокому регистру. Второе название *ключа соль* — *скрипичный ключ* — отражает его связь с высокими голосами, т.е. голосами примерно того же диапазона, что у скрипки. Нотоносец, в начале которого стоит скрипичный ключ, служит для записи только таких — высоких — голосов.

Но все хорошо в меру. Если бы добавочных линеек было очень много, музыкантам приходилось бы то и дело останавливаться посреди произведения и считать по пальцам. *Выход*: дорисовать еще один нотоносец, целиком посвятив его нотам нижней половины октавы. Как и нотный стан для высоких голосов, нотоносец для низких имеет свой отличительный знак. Это сильно видоизмененная буква *F*. Две точки справа от нее показывают линейку, на которой в этом ключе пишется нота *фа*.

Можно было бы предположить, что ключ этот так и называется — *ключ фа*. И действительно, в специальной литературе его иногда так называют. Однако он более известен под названием *басовый ключ*, так как в нем нотируются голоса нижнего регистра. И кстати: в басовом ключе наша старая знакомая *до первой октавы* оказывается верхней нотой (рис. 11.16).

По своим функциям басовый ключ не отличается от скрипичного. Но одна разница все же есть: в басовом ключе положения нот на нотных линейках отсчитываются от ноты *фа*.

Инструментов, которые обладают таким широким диапазоном, что в партиях для них используются оба ключа, немного. Фортепиано — один из них. В произведениях для фортепиано оба нотоносца с разными ключами “склеены” вместе — так, как показано на рис. 11.17. На этом рисунке можно также видеть два способа изображения *до первой октавы*: обе ноты — вторая и третья — это одно и то же *до*. В нотном письме верхний и нижний нотоносцы, так сказать, делят между собой *до первой октавы*.

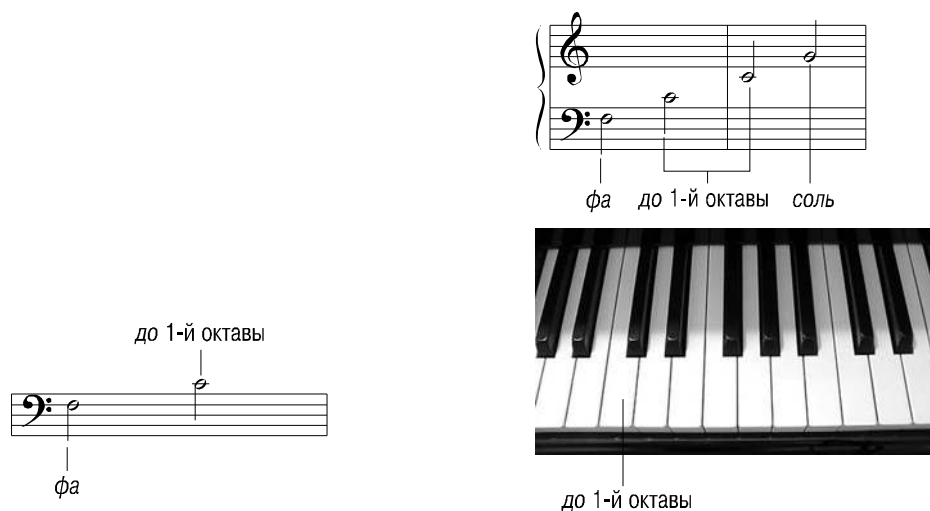


Рис. 11.16. Басовый ключ



Рис. 11.17. Скрипичный и басовый ключи: теперь вместе

Чтение нот

Рассмотрим музыкальный пример, изображенный на рис. 11.18. Ох, уж лучше бы вас заставили штудировать ядерную физику, верно?



Рис. 11.18. Так выглядят нотные записи пьес для фортепиано

Может быть, один только взгляд на этот небольшой пример вызывает у вас резь в желудке. Не бойтесь. Многие музыкальные партии на первый взгляд кажутся запутанными. Но мы готовы поручиться, что в продолжение ближайших 10 минут научим вас узнавать каждую ноту этой мелодии. **Если этого не произойдет — с вас 1000000 долларов!**

Чтобы выполнить свое обещание, мы покажем вам способ читать и писать ноты без помощи каких бы то ни было шпаргалок с буквами. Именно этим способом пользуются профессиональные музыканты.

Для этого зафиксируем для себя несколько точек опоры, которые помогут нам ориентироваться на нотном стане. Три таких ориентира вы уже знаете (если, конечно, были внимательны в течение предыдущего рассказа):

- ✓ *до* первой октавы
- ✓ *фа* в басовом ключе
- ✓ *соль* в скрипичном ключе

Взгляните еще раз на рис. 11.17, чтобы вспомнить, где они находятся.



А теперь, отталкиваясь от этих ориентиров и помня, что положение остальных нот легко вычислить относительно *до*, *соль* и *фа*, попробуйте самостоятельно назвать ноты на рис. 11.18. Эй, может быть, после всего этого вы научитесь не только читать ноты, но и добавок еще и играть на фортепиано?

Итак, теперь вы знаете, на каких линейках пишутся ноты для белых клавиш. Запись для черных клавиш ненамного сложнее. Если хотят показать, что ноту следует играть на черной клавише *справа* от белой, перед ней ставят значок *диеза*, если *слева* (т.е. немного ниже) — ставят значок *бемоля* (рис. 11.19).

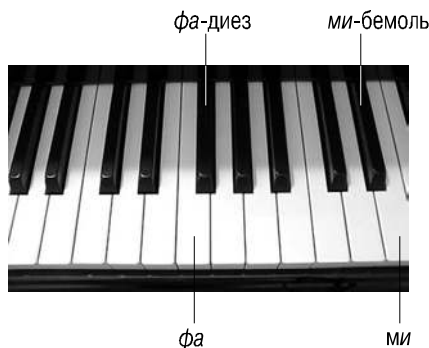


Рис. 11.19. Бемоли и диезы

Понятно? Ну вот и отлично. Теперь вы сумеете, хоть поначалу и не слишком быстро, назвать любую ноту, какая вам повстречается. Попробуйте свои силы, вернувшись к примеру на рис. 11.18, — помните, сперва он казался таким сложным и запутанным? У нас есть основания полагать, что уж теперь-то он не вызовет у вас особых затруднений.

На случай, если трудности все-таки возникли, приводим ответы на рис. 11.20.

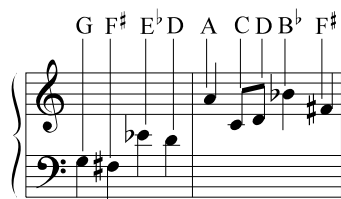


Рис. 11.20. В конце концов, чтение нот — это все-таки немного проще, чем ядерная физика

Знаки в ключе

Волшебная вязь диезов и бемолей так зачаровала композиторов, что их произведения сплошь запестрели чудесными значками. Они даже придумали для себя специальные правила, помогающие расставить в произведении все диезы и бемоли, когда их становится слишком много.

Рис. 11.21 демонстрирует как раз такой случай. В этом примере *фа-диез* встречается целых четыре раза.



На рис. 11.23 показаны примеры знаков в ключе. Первый из них предписывает исполнителю играть с бемолем все ноты *си*, второй присваивает диезы всем нотам *до* и *фа*, третий показывает, что *никакие* ноты в общем случае не следует играть с бемолем или диезом.



Рис. 11.23. Три примера знаков в ключе

Ой, какая это тональность?!

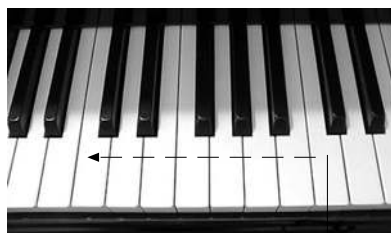


А сейчас начнется самое страшное. Пассажиры, пристегните ремни безопасности и не высовывайте руки и ноги из окон вагона.

Стоящий в ключе знак — это гораздо больше, чем просто прихоть композитора. Этот знак определяет одну из самых важных характеристик всего произведения в целом: его *тональность*. Когда конференсье подходит к краю сцены и объявляет: “Исполняется *Прелюдия и fuga ре минор*”, он тем самым сообщает публике *тональность* пьесы, которая будет исполнена.

Объясним это на примере. Подойдите к фортепиано (или клавиатуре любого другого инструмента, который найдется под рукой) и нажмите *до* (неважно, в какой октаве). Спойте эту ноту. Разумеется, пока это просто *до* и ничего больше.

А теперь, начав с этой ноты, пропойте хорошо вам знакомый рождественский гимн “Радуйся, мир” (“Joy to the world”). Первую строку этого гимна вы можете сыграть сами — это очень, очень просто: нужно лишь подряд нажимать на белые клавиши, двигаясь от *до* вниз (рис. 11.24):



От этой ноты двигаться вниз.

Рис. 11.24. Гимн “Радуйся, мир” исполняется поочередным нажатием на белые клавиши слева от *до*, как показано в нижней части рисунка

Эта мелодия с *до* начинается и заканчивается тоже *до* (октавой ниже). Более того, *последняя* нота всей этой песни — поверьте на слово — *тоже до*. Что из этого следует? Вы уже догадались: *до*, а правильнее, *до-мажор*, является *тональностью* этой песни.



Полезное замечание: песня, которую целиком можно сыграть на белых клавишах, скорее всего, написана в тональности *до* мажор. То же относится к песням, которые *заканчиваются* на ноте *до*.

Вернемся к нашему примеру. Вообразите себя таким темпераментным сопрано. Но сегодня вы даже более темпераментны, чем всегда, потому что сегодня вы намерены пропеть “Радуйся, мир!” *выше*, чем делаете это обычно. Вместо того чтобы начать с *до*, вы начнете с *ре*.



И правда, почему бы нет? Вернемся к фортепиано и нажмем на первую клавишу, которой теперь стала клавиша справа от *до*. Это *ре*. Продолжайте играть первую строку “Радуйся, мир!” так же, как вы делали это раньше — двигаясь влево по белым клавишам.

ОЙ-ОЙ-ОЙ! Что такое?!? Некоторые ноты звучат совсем не так, как надо.

Ничего удивительного. Дело в том, что начав с *ре*, вы тем самым перенесли всю мелодию в иную часть клавиатуры. Вот и вышла не мелодия, а сплошная гадость.

Остальное можете смело пропустить. На течении вашей жизни это никоим образом не отразится.

Мелодию мы узнаем по взаиморасположению в ней нот — в сущности, так же, как и человека. У вашего брата глаза посажены на определенном расстоянии друг от друга. Если бы это расстояние изменилось, ваш брат перестал бы выглядеть как ваш брат. Вы перестали бы его узнавать.

Сходным образом, чтобы мелодия всегда была похожа сама на себя и вы могли узнавать ее в любых тональностях, расстояния между ее нотами всегда должны оставаться одними и теми же. Вы же просто перенесли ее из одной части клавиатуры в другую. А клавиатуре свойственно *нерегулярное чередование* черных и белых клавиш.

Итак, чтобы мелодия прозвучала верно, некоторые ноты следует взять с *диезом* — т.е. сыграть их на черных клавишах, а не на белых. В случае, когда мы начинаем с *ре*, диез получают две ноты: *фа* и *до*. Вместо них берут *фа-диез* и *до-диез*.

Будучи весьма темпераментным сопрано, вы непременно желаете исполнить гимн “Радуйся, мир!” в тональности *ре мажор*. Подобно вообще *всем произведениям*, написанным в тональности *ре мажор*, эта мелодия теперь имеет два знака в ключе: *фа-диез* и *до-диез*. Как она записывается, видно на рис. 11.25. Кружки напоминают, какие из нот следует исполнять с диезом.



Рис. 11.25. Снова “Радуйся, мир!”, но на сей раз в тональности *ре мажор*



Попробуйте еще раз сыграть “Радуйся, мир!”, начав с *ре*. Чередуйте теперь белые клавиши с черными в последовательности: *ре*, *до-диез*, *си*, *ля*, *соль*, *фа-диез*, *ми*, *ре*.

Все эти тональности с их диезами и бемолями — довольно непростая штука. Некоторые из них имеют до семи знаков в ключе. (Хотите знать, как превратить новичка-пианиста в кровожадного убийцу? Заставьте его разучивать пьесу с семью бемолями.) Но вам крупно повезло: мы покажем метод, который избавит вас от необходимости запоминать, в каких тональностях сколько и каких знаков.

Способ определения тональности, запатентованный Дэйвом и Скоттом

Лишь очень, очень немногие избранные судьбы наделены удивительным и причудливым даром — *абсолютным слухом*. Этим счастливицам стоит только *услышать* пьесу — и они уже знают, в какой тональности она написана. Многие из нас могли бы отдать все, что имеют, за обладание этим чудесным талантом!



Если вы не состоите в числе этих 0,001%, не огорчайтесь: про запас у нас есть одна уловка, которая поможет вам определять тональности на слух, не обладая абсолютным слухом. Предлагаемый метод дает 99,9999-процентную гарантию попадания в цель. Он состоит в следующем: дослушайте произведение (жанр значения не имеет) до *конца*; хорошенько запомните *последнюю* ноту; а теперь мчитесь что есть духу к ближайшему фортепиано и нажимайте на клавиши до тех пор, пока искомая нота не отыщется. Почти во всех случаях последняя нота указывает тональность произведения. “Эта пьеса написана в *фа* мажор!” — заявите вы пораженным гостям, когда пластинка доиграет.

Еще проще дело обстоит с нотными записями. Опытным музыкантам достаточно бросить беглый взгляд на армаду диэзов и бемолей в первой строке, чтобы тут же сказать: “Это *соль* мажор”. А для вас мы снова приберегли маленькую хитрость. Используя свои только что приобретенные навыки чтения нотного письма, бросьте беглый взгляд на последнюю ноту мелодии. Она, скорее всего, и есть ключ к разгадке.

Попробуйте определить тональность фрагментов на рис. 11.26. Если вы забыли названия нот, посмотрите на рис. 11.13.

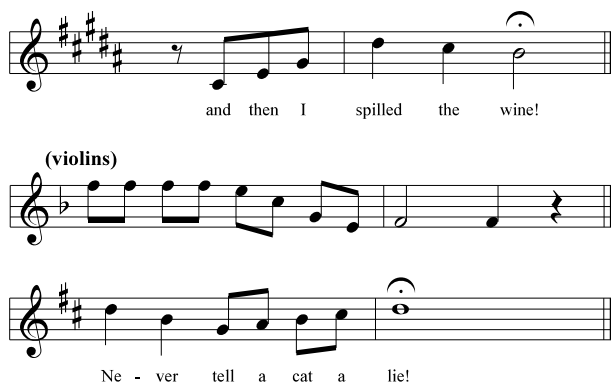


Рис. 11.26. Можете ли вы определить тональность этих отрывков по их последним нотам (не подглядывая в ответы)?

Ответы: 1) *си* мажор; 2) *фа* мажор; 3) *ре* мажор.

Когда мы, ваши авторы, брали свои первые уроки игры на фортепиано, то очень скоро пришли к выводу, что пьесы с большим количеством диэзов и бемолей — т.е. черные клавиши — играть труднее, чем пьесы без знаков или с немногими знаками в ключе. Нам не давал покоя вопрос, зачем композиторам понадобилась такая куча сложных тональностей, когда есть чудесный, простой *до* мажор без единого диэза и бемоля. Разве жизнь не была бы куда проще и приятней, спрашивали мы себя (и вы, вероятно, тоже не раз задавали себе этот вопрос), если бы все произведения писали исключительно в *до* мажоре? Почему бы, продолжали мы размышлять, не начать движение за отмену черных клавиш?

Но есть несколько серьезных причин, почему разные тональности все-таки нужны.

- ✓ **В них нуждаются певцы.** Другие тональности зачастую более удобны для певца (сопрано, тенора и др.), чем *до* мажор.
- ✓ **В *до* мажор проще всего играть только на фортепиано; для других инструментов это не так.** Конечно, на *фортепиано*, у которого есть черные и белые клавиши, проще играть только на белых. Но у каждого инструмента есть свои неудобства и свои “белые клавиши”. Для абсолютного большинства инструментов оркестра — кларнетов, труб и многих других — “простейшей” тональностью является *си-бемоль мажор*.
- ✓ **Некоторые музыканты утверждают, что разные тональности звучат по-разному.** Конечно, вы едва ли обнаружите сколько-нибудь заметные отличия в одном и том же произведении, сыгранном в двух разных тональностях с интервалом в один час. Но для некоторых музыкантов — они готовы *покаяться* в этом — в тональностях заключено нечто невесомое, некое качество, этакое *je ne sais quoi* (в переводе с французского *никак не пойму, что*. — *Примеч. пер.*), неуловимо отличающее их друг от друга. “*Фа* мажор — яркий, светящийся”, — говорят они. Ну и ладно. Мы-то тут причем?
- ✓ **Если бы не было черных клавиш, на клавиатуре было бы невозможно отыскать *до* первой октавы.** Если бы в каждой октаве не было “маячков” — двух и еще трех черных клавиш, — вы бы то и дело сбивались с курса посреди бескрайнего океана из слоновой кости!

Но, как вы вскоре сами убедитесь, у разных тональностей не так уж мало общего. Как мы уже видели раньше в этой главе, расстояния между нотами одной и той же мелодии остаются неизменными независимо от того, в какой тональности она звучит. Этот вывод вплотную подводит нас к понятию *интервалов* — строительного материала всех мелодий и аккордов.

Глубоководное погружение в мир интервалов

Интервал — это расстояние между нотами, измеренное (образно выражаясь) в количестве клавиш между ними. Определить интервал очень просто: нужно заметить для себя клавишу №1 и сосчитать число клавиш от нее до следующей ноты мелодии. Насчитав пять клавиш, вы объявляете: “Это квинта”, насчитав семь, говорите: “Это септима”. Не совсем так, как в органической химии, правда?



Когда вы научитесь различать интервалы *на слух*, перед вами распахнется целый фантастический мир. Вы обнаружите, что стилю каждого композитора, каждой рок-группы, каждого сочинителя бродвейских мюзиклов присущи свои характерные интервалы. Вам откроются истоки неповторимости и колорита музыкальных произведений. Послушав какую-нибудь пьесу, вы скажете тоном знатока: “Это почти что Эндрю Ллойд Веббер”. Или: “У этого парня все мелодии состоят из одних секунд”. Или: “Музыку к этому фильму написал Джон Уильямс. Спорим, что первый интервал — квинта?”

Рассказ об интервалах мы проиллюстрируем примерами из числа всемирно известных мелодий. Отныне вы, как и миллионы других изучающих музыку, не сможете услышать “Вставай, проклятым заклеянный!” без того, чтобы не сказать про себя: “Ага, это *кварта*”.

Смотря по тому, есть ли рядом с вами другие люди и настолько ли вы уверены в себе, чтобы петь во время чтения, следующий раздел станет для вас либо большим аттракционом, либо сплошным источником смущения.

Большая секунда



Секунда — обыкновенный из интервалов: это две ближайших друг к другу ноты, или две соседние клавиши. Спойте первые две ноты песни *Strangers in The Night* и остановитесь (т.е. просто “Stran-gers”, и все). Вы спели не что иное, как секунду (рис. 11.27). Если эта мелодия никак не дается, попробуйте спеть *Подмосковные вечера*. На словах “в саду” тоже звучит секунда: две ноты одна рядом с другой.

Оба эти отрывка представляют собой пример *восходящей секунды*: мелодия в этом месте идет *вверх*. Однако в музыкальной литературе не меньше примеров и *нисходящих секунд*. Вспомните, как Пол Маккартни поет *Yesterday*. На этом самом слове и слышится *нисходящая секунда*.



Stran - gers in the night



Большая секунда

Рис. 11.27. Большая секунда

Большая, или мажорная, терция

“Терция” значит “три”: три ступени между двумя нотами мелодии (считая, конечно, обе эти ноты) или три клавиши фортепиано. Пожалуй, самым известным примером терции в классической музыке является начало Пятой симфонии Бетховена — знаменитое “Та-Та-Та-ТАААААААААААА!” Но вы наверняка вспомните и множество других известных примеров восходящих и нисходящих терций, например, первые две ноты из *Чижика-пыжика*.

Это нисходящая терция. Восходящую тарцию можно найти в таком известном примере, как песня *Я танцевать хочу* из кинофильма “Моя прекрасная леди” (рис. 11.28.). Что же, это идея: прогуляйтесь по квартире или вокруг своего рабочего места, напевая первые две ноты: “Я тан... Я тан... Я тан...”.

Если кто-то позволит себе смешок, изобразите удивление и объясните, что работаете над интервалом восходящей терции.



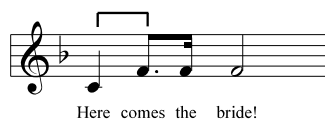
Большая терция

Рис. 11.28. Танцуй всю ночь под этот интервал, детка!

Кварта

Ее *нельзя* не любить. Кварта — один из самых легко запоминающихся, легко поющих, милых сердцу интервалов. Особенно она популярна в гимнах и торжественных маршах. *Марсельеза*, *Вставай, проклятьем заклейменный!* и *Союз нерушимый* — все эти мелодии начинаются с кварты.

Но не думайте, что кварта всегда так агрессивна. Кварт полно в произведениях любого другого жанра. Возьмем, к примеру, “The Mexican Hat Dance” (“Танец с мексиканскими шляпами”), который начинается трижды повторенной нисходящей квартой. Прежнее музыкальное сопровождение ТВ-шоу “Star Trek” начиналось двумя последовательными восходящими квартами, и интересно, что и мелодия к новой серии, “Star Trek: The New Generation”, тоже начинается квартой. И, конечно, нельзя не вспомнить классическое “Here Comes The Bride”, где первые две ноты образуют кварту. (Американцы любят жениться не под *Свадебный марш* Мендельсона, а под упомянутую выше мелодию. При теперешнем обилии американских фильмов на телеэкране она наверняка вам знакома. — *Примеч. ред.*)



Кварта

Рис. 11.29. Вот и кварта: свадебный гимн “Here Comes The Bride”

Если вы тихонько пропели все эти музыкальные примеры, пока читали этот раздел, то не могли не заметить у них по крайней мере один общий интервал — кварту.

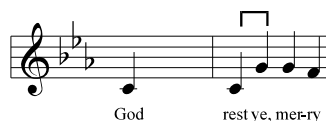


Не только уже названные, но и многие другие мелодии, которые выступают сопровождением к телевизионным шоу, по странному совпадению буквально напичканы квинтами, которые вдобавок обычно звучат под аккомпанемент звонков телетайпа. Не иначе как кто-то провел социологические опросы и выяснил, что восходящие квинты обладают особой притягательной силой для зрителей. И, по-видимому, в этом есть доля истины.

И опять-таки, в подтверждение нашей теории, разве “Танец с мексиканскими шляпами” плох в роли музыкального сопровождения новостей CNN?

Квинта

Да, кварта царствует повсюду. Но и *квинта* — интервал в пять нот — не отстает от нее ни на шаг. Стоить только вспомнить “Flintstones! Meet the Flintstones!” — и нисходящую квинту на первом слове. Но ничуть не менее часты в музыке и восходящие квинты. Вот, к примеру, квинта на словах “Rest Ye” в “God Rest Ye, Merry Gentlemen”.



Квинта

Рис. 11.30. Да снизойдет на вас пятикратная радость с восходящей квинтой



Хотите знать, кто из композиторов по-настоящему влюблен в этот интервал? Джон Уильямс — автор музыки ко многим фильмам — не упускает случая вставить в свое произведение квинту-другую. Взять хотя бы “Звездные войны” и первые две ноты, образующие восходящую квинту. Или вот, к примеру, “Супермэн”: еще одна восходящая квинта. А вот еще “Close Encounters of the Third Kind” и восходящая квинта знаменитого голоса с того света.

Но не следует думать, будто Джон Уильямс пишет музыку одними только восходящими квинтами. Слава Богу, нет. В его произведениях есть и *нисходящие* квинты, например в скорбной теме скрипки из “Списка Шиндлера”.

Большая, или мажорная, секста

Не устали? *Секста* — суперзвезда поп-музыки. Чтобы по-быстрому с ней освоиться, спойте про себя три ноты — позывные NBC: “N...B...C”. (Нашим читателям проще будет спеть *В лесу родилась елочка* — это тоже большая секста. — *Примеч. ред.*) Как вы уже догадались, первые две ноты образуют восходящую сексту (рис. 11.31). Так же обстоит дело и с первыми нотами *My Bonnie Lies Over the Ocean* и *Hey, Look Me Over*.

Ну как, еще есть силы? Нисходящую сексту образуют первые ноты песни *Nobody Knows the Trouble I've Seen*, известной в исполнении Луи Армстронга.

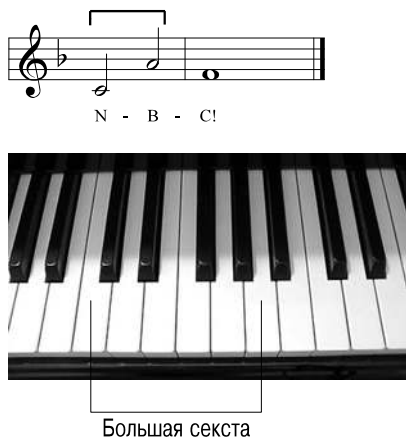


Рис. 11.31. Попробуйте понять сексту своим шестым чувством

Большая, или мажорная, септима

Если кварту, квинту и сексту по популярности можно сравнить с “Rolling Stones”, то большая септима — это всего лишь Слим Уитмэн. Септима звучит далеко не так приятно, как ее младшие сестры. Нам в голову не приходит ни одного подходящего примера известных мелодий с септимой. Тем не менее септима по натуре *широка*, в чем вы можете сами убедиться, нажав на фортепиано *до* первой октавы и *си* — *седьмую* по счету клавишу вверх от нее.

Октава

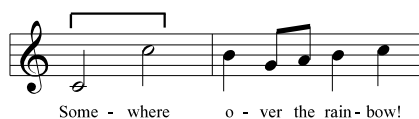
Из главы 6 вы, должно быть, помните *октаву* — интервал, получивший свое название за то, что содержит восемь нот. Две из них *одинаковы* во всем, кроме высоты.

Пропойте *Somewhere Over the Rainbow* (“Где-то над радугой”), остановившись на втором слоге. Bravo! Сама Джуди Гарланд не могла бы спеть лучше эту восходящую октаву. На рис. 11.32 показано, как выглядит эта октава.

Из *свежих* примеров — куплет “Бу... Mennen!” в рекламе мужского дезодоранта. На слове “Mennen” — скачок вверх на октаву.



Если вы освоили все вышеизложенное и освоили с удовольствием — наши поздравления! Этот материал — на уровне программы теории музыки для колледжей. Хорошая новость: теперь у вас в кармане полный комплект больших, или мажорных, интервалов.



Октава

Рис. 11.32. Королева Октава

Большие и малые интервалы

Плохая новость: *большие* — не значит *главные*. Называя интервалы *большими*, мы имеем в виду, что кроме них есть еще и *малые*, или *минорные*. Объясним это так: большие интервалы — это интервалы, немного большие, чем малые. Все понятно?

Конечно, самый правильный путь научиться отличать большие интервалы от малых — это как можно больше играть тех и других, как можно больше слушать и как можно больше петь. Но мы, в соответствии с нашими задачами и данными обещаниями, попытаемся объяснить вам эту разницу прямо сейчас.

Малая секунда

Малая секунда — это наименьший из возможных интервалов в европейской музыке.

Помните музыку из фильма “Челюсти” (еще один шедевр Джона Уильямса)? Главная мелодия — “тема акулы” — состоит всего лишь из двух многократно повторяющихся нот, которые образуют *малую секунду* (рис. 11.33). Есть в нем что-то такое, что заставляет подумать об акуле. (Не знаю, как там у них с акулами, а нашему читателю малая секунда больше знакома по песне *На Дерибасовской открылась пивная*. — *Примеч. ред.*)



Малая секунда

Рис. 11.33. Малая секунда

Малая секунда — это кратчайшее расстояние между белой клавишей и ближайшей к ней черной. За то, что это расстояние — полпути от одной белой клавиши до другой, малая секунда получила прозвище *полутона*.

Тогда *большую секунду*, или *тон*, по праву следует назвать *вторым* по величине интервалом. Рядом с малой секундой большая кажется необыкновенно широкой. Сравните последовательность первых двух нот из *Strangers in The Night* с “темой акулы” — разница налицо.

Малая, или минорная, терция



Большую терцию вы могли запомнить по полным счастья первым двум нотам из *Я танцевать хочу!*. Тогда сравните их с полными печали первыми двумя нотами из старинной английской песенки *Greensleeves* (вполне подойдут и *Подмосковные вечера*).

А как же насчет нисходящих терций? О-о, великолепны образцы из песни *I Can't Get No Satisfaction* “Rolling Stones” (на словах “get no”) и из хита *You Can Feel It All Over* в исполнении Стива Вандера (две нисходящих малых терции подряд в начале).



Рис. 11.34. Не в *Satisfaction* счастье, а в малой терции

Малая квинта? Нет — тритон!

До сих пор мы занимались тем, что брали большие интервалы и, уменьшив их на полтона, превращали в малые. Не то с квинтой. Из нее нельзя сделать *малой* квинты. То, что получается, если квинту укоротить на полтона, называется *уменьшенной квинтой*, или *тритоном*. В эпоху Средневековья тритон считался проклятым богом интервалом и именовался не иначе как “ДЬЯВОЛОМ В МУЗЫКЕ”.

За свое резкое неблагозвучие и терпкое неустойчивое звучание тритон был предан анафеме. *Под страхом смерти* запрещалось композиторам использовать его в своих произведениях.

Но так как, к счастью, в наши дни смертной казни за использование тритона больше нет, сегодня его можно услышать на каждом шагу. Подойдите к фортепиано и сыграйте интервал, который был бы короче квинты на полтона (как это сделать, показано на рис. 11.35), — у вас получится не что иное, как тритон.

Чтобы создать тритону такую громкую славу, вполне хватило бы одной-единственной песни под названием *Maria* из мюзикла “Вестсайдская история” (авторы Бернстайн и Сондхейм), который кишмя кишит дьявольскими интервалами: например, две ноты из песни “Cool” (“Дерзкий”) на слове “Во-у!”.

Безусловно, тритон не лишен некоторой дерзости. Но и “дьявольским” его никак не назовешь. Нет, никак.

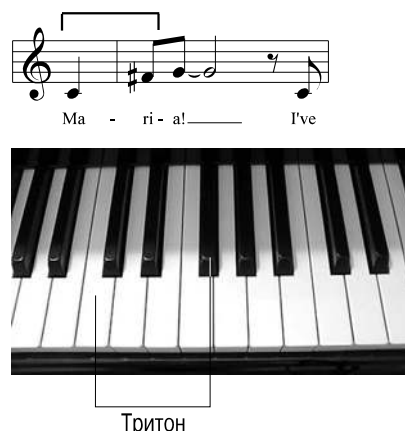


Рис. 11.35. Нечестивец тритон

Малая, или минорная, секста

На примере позывных “NBC” мы познакомились с большой секстой (от *до* первой октавы до следующего за ним *ля*). Если бы вместо *ля* мы взяли *ля-бемоль*, получилась бы *малая*, или *минорная, секста* — в противоположность радостной большой сексте, интервал печальный. Вспомним, например, знаменитый напев из фильма “Love Story” (“История любви”), который начинается словами “Where do I begin... to tell the story of how great a love can be” и малой секстой, образованной первыми двумя нотами, а также несколькими следующими (рис. 11.36).

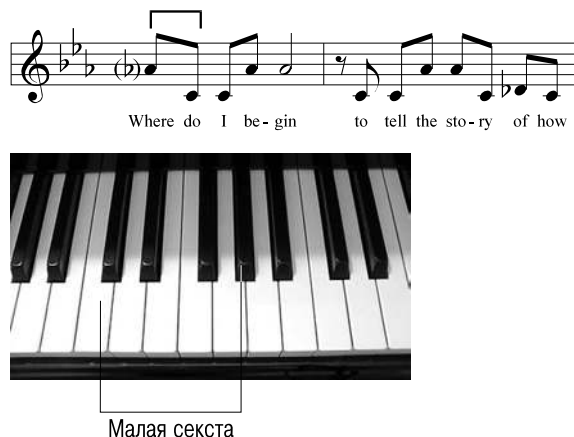


Рис. 11.36. “История любви” к малой сексте

Малая, или минорная, септима

Выше мы говорили о том, как трудно найти музыкальный пример с мажорной септимой. *Малая, или минорная, септима* (например, *до* — *си-бемоль*) встречается не в пример чаще. Достаточно вспомнить песню *Somewhere* из мюзикла “Вестсайдская история” (две первых ноты на словах “There’s a place for us...”, рис. 11.37) и одну из главных “космических” тем в шоу “Переселение на другие планеты”. (Лично я с детства знаю малую септиму по гитарному проигрышу из песни “Beatles” *Run For Your Life*, первые две ноты. — *Примеч. ред.*)



Малая септима

Рис. 11.37. Где-то далеко, очень далеко на других планетах... поют малую септиму

Вверх по ступеням гаммы

На протяжении этой книги мы несколько раз употребляли понятие “гамма”, не объясняя, что это такое. И только сейчас, опираясь на полученный вами в продолжение этой главы багаж знаний, мы можем приступить к изложению основ построения гамм.

Выражаясь техническим языком, *гамма* — это способ разбиения октавы на интервалы.

На сегодняшний день вся октава образована большими и малыми секундами. (*На сегодняшний день* сказано не для красного словца. В разные времена и у разных народов бывали разные гаммы.) Порядок чередования секунд и определяет характерные для той или иной гаммы мелодический рисунок и звучание.

Возможно, однажды вы захотите в отдельности познакомиться с каждой из многочисленных разновидностей гамм. Мы же с вами рассмотрим лишь самую простую из них, называемую *мажорной гаммой*. Эта гамма еще не раз пригодится нам в наших небольших упражнениях на фортепиано. Гамма, сыгранная только на белых клавишах, называется *до мажорной*. Ранее в этой главе мы просили вас сыграть отрывок из гимна *Радуйся, мир!* Этот отрывок был ни чем иным, как нисходящей *до мажорной гаммой*.



Отыскать большие и малые секунды в *до мажорной гамме* очень просто. Любые две соседние белые клавиши, между которыми есть черная, образуют *целый тон* (большую секунду). Если же между ними нет черной клавиши, это *полутон* (малая секунда). Все просто, не так ли?

Итак, *до мажорная гамма* — это, в сущности, просто некоторая последовательность *тонов и полутонов*. А именно следующая:

Тон, тон, полутон, тон, тон, тон, полутон

Знаем, знаем. Если вы — новичок в музыке, все это может показаться чересчур абстрактным. Но попробуйте найти эти интервалы на фортепиано. Начните с *до* первой октавы — и, двигаясь от него вверх по белым клавишам, вы обнаружите, что ваши пальцы сами собой играют эту последовательность:

до-ре (тон), *ре-ми* (тон), *ми-фа* (полутон), *фа-соль* (тон), *соль-ля* (тон), *ля-си* (тон), *си-до* (полутон)

Благодаря тому, что в ней есть только белые клавиши и нет черных, до мажорная гамма очень проста и знакома даже тем, кто не имеет прямого отношения к музыке. Однако сыграть мажорную гамму можно, начиная и с *любой другой* клавиши — как белой, так и черной. Нужно лишь следить, чтобы последовательность интервалов всегда оставалась одной и той же и соответствовала написанной нами для гаммы до мажор. Конечно, это уже будут гаммы в иных тональностях.



Вот пример. Сыграем гамму, начав с *ре*. Если соблюсти последовательность интервалов для до мажорной гаммы (тон-тон-полутон, три тона-полутон), окажется, что то здесь, то там приходится переходить на черные клавиши (рис. 11.38). Так и должно быть.

Удивительно, правда? С какой бы клавиши вы ни начинали двигаться, мажорная гамма, при правильном чередовании интервалов, всегда звучит одинаково. Не исключено, что в процессе вы даже придумаете что-нибудь, что станет хитом № 1 в местном хит-параде.



Рис. 11.38. При соблюдении правильной последовательности интервалов мажорную гамму можно сыграть от любой ноты, например от *ре*

О том, как устроены мелодии

Абсолютно все мелодии построены на гаммах и интервалах — тех самых, которые мы рассмотрели в предыдущих разделах этой главы. Какую бы песню мы ни взяли, ее всегда можно представить как последовательность одних и тех же стандартных интервалов и гамм.

Произведения классики в этом отношении не представляют исключения. На рис. 11.39 показано несколько тактов из третьей части симфонии № 4 Брамса.



Рис. 11.39. Это Брамс

В концертных программках об этой симфонии обычно можно прочесть что-нибудь вроде:

Третья часть симфонии начинается элементами нисходящей до мажорной гаммы...

Но вас-то теперь подобным лексиконом не смутить: вы отлично знаете, что здесь означает каждое слово. Легко заметить, что приведенный на рисунке отрывок представляет собой не что иное, как *нисходящую* до мажорную гамму: *до, си, ля, соль, фа*. Однако композитор использовал ее не целиком, а лишь начало, почему она и названа в программе *элементами*.

Аккорды

Однако музыка, состоящая из одних мелодий, была бы похожа на мир, в котором есть только одно измерение. И хотя у мелодий то большое преимущество, что их легко сыграть одним пальцем, все же рано или поздно людям стало скучно в линейном пространстве мелодий и они придумали “второе измерение” — аккорды.

Аккорды — это когда несколько нот играют одновременно. Какое бы произведение мы ни слушали, в каждый момент времени мы слышим не одну ноту, а группу нот. Это и есть *аккорды* (рис. 11.40).

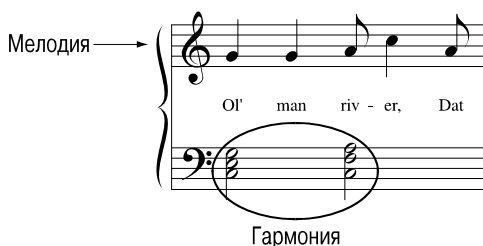


Рис. 11.40. Два измерения музыки: мелодия и аккорды

Гармония того или иного места произведения становится определенной только в том случае, если в этом месте одновременно звучит не меньше трех нот. Джазовые аккорды иногда включают четыре, пять, шесть или более нот, но три ноты — это минимум, в отсутствие которого гармония перестает быть слышна.

Гармония — предмет сродни математике: ее изучение обогащает и увлекает, но не дается в один день. Тем не менее понимание идеи поможет вам по-иному взглянуть на произведения, которые вы слышите. Итак, ниже мы рассмотрим главную идею, лежащую в основе гармонического построения музыкальных произведений.

Мажор, минор и неопределенность лада

Гармония имеет дело с сотнями разных аккордов. Стоит произвольным образом положить руки на клавиши, и вы уже взяли аккорд. Спросите любого музыканта из ближайшего джаз-клуба, и окажется, что даже у этой наугад взятой комбинации нот есть свое название, пусть невероятно длинное и запутанное — что-нибудь вроде “до мажорный нонаккорд с пониженной квинтой”.

Расслабьтесь. Для нас будут существовать только два вида аккордов: *мажорные* и *минорные*.



Построим аккорд; для этого выберем его нижний звук, от которого начнется построение, — так называемый *основной тон*, или *прима*. Для наглядности пусть это будет *до* первой октавы. Итак, начало этого аккорда мы уже знаем: назовем его *до плюс что-то*.

Для выбора остальных нот воспользуемся тем, что мы уже знаем об интервалах. Так, чтобы построить мажорный аккорд, к основному тону добавим мажорную терцию и квинту. На клавиатуре фортепиано это выглядит так, как показано на рис. 11.41, *слева*.

Получился *до мажорный* аккорд. Однако у всякого музыканта упоминание о *до мажорном аккорде* вызвало бы на лице законную снисходительную улыбку. Все дело в том, что до мажорных аккордов много. Этот правильнее называть *до мажорным трезвучием* — по количеству содержащихся в нем нот.

Если теперь понизить на полтона среднюю ноту, заменив мажорную терцию *минорной*, получим созвучие, показанное на рис. 11.41, *справа*. Это аккорд *до минор*.



Если мажорный аккорд звучит ярко и радостно, то минорный (особенно сыгранный громко) производит впечатление печали, мрачности и даже отчаяния. Их подчеркнутая эмоциональная окраска обеспечивает им особую популярность у звукорежиссеров на телевидении и в кино. Покажите нам трагедию, которая не была бы напичкана *минорными* аккордами. И где вы встречали хэппи-энд, в котором спортивная команда после череды неудач наконец выходит в финал и под неистовые крики трибун одерживает трудную победу — но без фанфар *мажорных* аккордов?

В жизни вам не раз придется слышать об уменьшенных и увеличенных трезвучиях, доминантсептах и квинтсекстах и прочих сложных видах аккордов. У каждого из них свой особый тембр; каждый представляет собой то или иное созвучие с основным тоном. Но ни один из них не используется так часто и широко, как простые мажорные и минорные трезвучия.

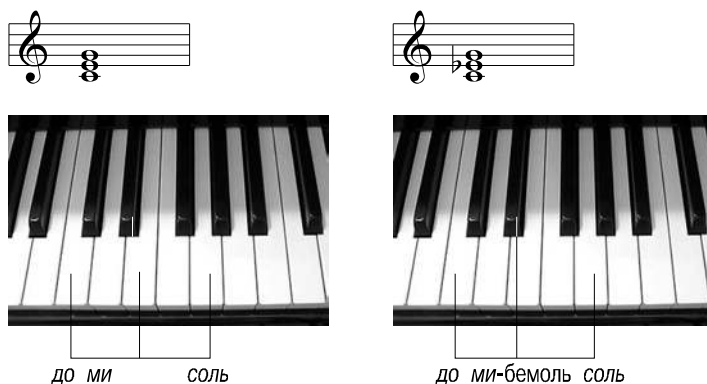


Рис. 11.41. До мажорное (слева) и до минорное (справа) трезвучия

Аккорды-друзья: гармонические последовательности

Правда, если бы все произведения состояли из одних и тех же повторяющихся аккордов, их было бы очень скучно слушать (что, правда, не помешало десяткам рок-групп сколотить миллионы на хитах, сделанных именно таким образом).

Следовательно, по крайней мере, в классической музыке последовательности аккордов должны отличаться разнообразием. Однако эти изменения гармонии не *произвольны* (до мажорный — здесь, фа-диез мажорный — там). Напротив, в “нормальном” произведении за каждым аккордом следуют строго определенные другие виды аккордов. Такие закреплённые традицией последовательности аккордов музыканты называют *гармоническими последовательностями*.



Удивительнее всего, что некоторые из этих последовательностей воспринимаются нами так привычно и естественно, что вот уже много столетий подряд используются снова и снова. К примеру, в основе таких песен, как *Blue Moon* и многих других, лежит одно и то же гармоническое построение: до мажор, ля минор, фа мажор, соль мажор и назад в до мажор. (Эта конструкция была особенно популярна в эпоху твиста, в частности, треть репертуара Чаби Чеккера была построена на таких последовательностях. Вспомните хотя бы неувядаемый *Let's Twist Again*. — *Примеч. ред.*) И вообще, какую бы песню из тех, что были популярны в пятидесятых, мы ни взяли, ее гармоническую структуру легко предсказать с любого места, даже если вы ни разу прежде не слышали эту песню.

Акоорды-друзья, римские цифры и гармонические последовательности

Ну ладно, признаемся, мы немного приврали. Оказывается, *Blue Moon* и *Let's Twist Again* будут иметь одну и ту же последовательность — до мажор — ля минор — фа мажор — соль мажор — до мажор — только в том случае, если их исполнять в до мажоре. Но порывшись в своих пластинках, еще для тех, старых 45-оборотных проигрывателей, вы бы обнаружили, что далеко не все хиты писались в до мажоре. Напротив, большинство из них звучали в тональностях выше или ниже — так, как их было удобно исполнять тогдашним поп-кумирам.



Встает закономерный вопрос: как можем мы доказать, что для всех названных песен в самом деле характерна одна и та же последовательность, один и тот же гармонический паттерн? Выход один: ввести цифровые обозначения для нот в гаммах разных тональностей, чтобы их можно было сопоставить друг с другом. Примем за номер один первые ноты каждой гаммы и пронумеруем их римскими цифрами.

Посмотрите на изображение клавиатуры на рис. 11.42, где нотам — теперь мы будем называть их *ступенями* — до мажорной гаммы присвоены порядковые номера.

Теперь, используя вновь введенную нами систему, легко убедиться, что основные тоны, на которых построены аккорды этих песен, представляют собой ступени под номерами I, VI, IV, V и I.

Итак, во многих хитах 1950-х независимо от их тональности, в самом деле повторяется одна и та же последовательность ступеней: I-VI-IV-V-I, будь то ступени до мажора, си-бемоль мажора, фа-дубль-диез мажора или чего-нибудь еще. Вот почему их так легко разучивать и вот почему они так любимы всеми гитаристами, когда-либо бренчавшими в дружеской компании под треск костра.



Рис. 11.42. Ступени до мажорной гаммы, пронумерованные римскими цифрами

Назад к нашим баранам

Но какое все это имеет отношение к классической музыке? Оказывается, эти удобные цифровые обозначения применимы вообще к любому музыкальному произведению независимо от его жанра. И хотя в классической музыке последовательности аккордов не так тривиальны и легко предсказуемы, как в хитах 50-х, закономерности обнаруживаются и здесь.

Так, к примеру, огромное большинство произведений классики заканчивается одной и той же комбинацией трезвучий, построенных на ступенях: V-I. В тональности до мажор это соответственно трезвучия соль мажор и до мажор.

Если бы вы сыграли эту последовательность на фортепиано, то обнаружили бы, что названные трезвучия — близнецы-братья, звучащие (за исключением своей высоты) совершенно одинаково, особенно, если их повторить сотню раз подряд.



Кстати, еще одна финальная последовательность — IV-I — характерная черта церковных песнопений. На два трезвучия, сыгранных друг за другом на этих ступенях (попробуйте и вы сыграть их на фортепиано), обычно поется заключительное слово молитв — “А-мен” (“Аминь”).

Как могут пригодиться вам знания о ступенях и гармонических последовательностях? Во-первых, теперь, узнавая в произведениях знакомые комбинации аккордов, вы сможете лучше понять, за счет каких приемов достигается в этих пьесах нестандартность и свежесть звучания. Такими приемами могут быть, например, необычные мелодия, ритм или оркестровка. Во-вторых, это поможет вам ориентироваться в том, что пишется о музыкальных произведениях, например в концертных программах. Для вас уже не будет тайной за семью печатями пассаж вроде: “Для раннего Бетховена весьма характерна последовательность V-I”.

Соединить и хорошо перемешать

В этой трудной главе мы познакомились с “абсциссой и ординатой” музыки: *мелодией* и *гармонией*. Прежде чем вы отправитесь к другим высокоинтеллектуальным делам, как-то: смотрению телевизора и плесканию в ванной, позвольте вам заметить, что оба эти измерения *взаимосвязаны*. Вы, как и сотни композиторов до вас, не могли бы написать произведение, придумав сначала мелодию, а потом аккорды к ней, или наоборот, даже такие незатейливые, как в песенке *Blue Moon*. Оба компонента придумываются и пишутся одновременно, и один определяет и направляет другой.



Для примера возьмите любое известное вам произведение классической или современной музыки. Вы обнаружите, что нередко мелодии представляют собой не что иное, как *разложенные* аккорды, из числа тех, что записаны под самими мелодиями. Вспомним до мажорное трезвучие. Его образуют ноты *до*, *ми* и *соль*. Но *до-ми-соль* — это ведь еще и одна из самых распространенных в музыке мелодических последовательностей! Три из многих возможных примеров показаны на рис. 11.43.

И не нужно ничего выдумывать. Разложил аккорды на отдельные ноты — и мелодия готова!

Однако есть и такие мелодии, которые помимо аккордовых ступеней, образующих их “скелет”, содержат и другие, “промежуточные”, — как, например, в отрывке, показанном на рис. 11.44. Тем не менее и здесь легко обнаружить все те же *до*, *ми* и *соль*, на которых держится все мелодическое построение.

Глава 12

Темп, динамика, оркестровка

В этой главе...

- Как громко играть
- Какой темп выбрать
- На каком инструменте это играть

Читая предыдущую главу, вы, наверное, не раз ужаснулись тому, о скольких мелочах должен позаботиться композитор, сочиняющий произведение: ноты, ритм, ступени, такты, знаки в ключе и прочее, и прочее. И тем не менее, когда доходит до исполнения на сцене, произведение иногда звучит совсем не так, как он предполагал! Дирижер и исполнители могут до неузнаваемости исказить его и испортить — или украсить.

Музыка — искусство кооперативное. Композитор — это лишь первое звено в длинной цепочке тех, кто участвует в передаче произведения от автора к слушателю. Подобным образом, кстати, дело обстоит с театром и кино: сколько примеров тому, как бездарные актеры или режиссер становились причиной провала талантливого сценария! Правда, разница все же есть: сценарист, независимо ни от чего, получит свои 500 тысяч долларов, тогда как даже величайшим композиторам во все времена приходилось вести войну за то, чтобы их гонорара хватило хотя бы на оплату долгов, — славная традиция, чтимая и в наши дни.

В этой главе вы узнаете, почему одно и то же произведение звучит по-разному у разных исполнителей. Мы расскажем о тех неуловимых, неосязаемых, ускользающих от анализа сторонах музыки, которые нельзя определить, а можно лишь ощутить и проникнуться ими.

Динамика: громко и тихо

Динамика — это изменения громкости по ходу произведения: от *тихо* до *громко* со всеми возможными их вариациями. В разных частях произведения и отдельных музыкальных построениях имеются обозначения, показывающие, насколько тихо или громко эти места следует исполнять. К таким *обозначениям динамики* относятся условные символы и словесные пометки.

Их немного. Основные символы — это *f* и *p*, начальные буквы итальянских слов *forte* и *piano*, в переводе означающих соответственно *громко* и *тихо*. В паре с каждым из них может находиться символ *m*, означающий *не слишком*. Символы могут стоять как по одиночке, так и в комбинациях, перечисленных в табл. 12.1.

Таблица 12.1. Комбинации условных символов и их расшифровка

Комбинация	Значение	Расшифровка
<i>ppp</i>	Едва слышно	<i>pianississimo</i>
<i>pp</i>	Очень тихо	<i>pianissimo</i>
<i>p</i>	Тихо	<i>piano</i>
<i>mp</i>	Не слишком тихо	<i>mezzo-piano</i>
<i>mf</i>	Не слишком громко	<i>mezzo-forte</i>
<i>f</i>	Громко	<i>forte</i>
<i>ff</i>	Очень громко	<i>fortissimo</i>
<i>fff</i>	Необычайно громко	<i>fortississimo</i>
<i>ffff</i>	Оглушительно	<i>Ой! Ай!</i>

Как сотни студентов до вас, вы, наверное, хотите спросить: “Ну почему вместо этих вычурных итальянских значков не использовать простые и понятные обозначения — *z*, *m* и, скажем, *sr* вместо *громко*, *тихо* и *со средней силой*?” А чтобы указывать *очень* громко или *очень* тихо, можно добавлять букву *o*... или что-нибудь в этом роде.



И будете не так уж неправы. В сущности, именно таковы и были намерения итальянцев, введивших свои обозначения, — начальные буквы итальянских слов *громко*, *тихо* и *не слишком*. И не их вина, что весь мир понял их слишком *буквально*!

Дорогая, я изобрел Громкотихо™!

Уж коль скоро речь зашла о простодушных итальянцах, то, если хотите знать, название фортепиано — этого популярнейшего из инструментов — в переводе с итальянского значит ни много ни мало — *громкотихо*. Что за нелепое имечко для инструмента, подумаете вы.

Но стоит узнать его историю, как все прояснится. До того как люди изобрели фортепиано, в гостиных утонченной элиты стояли *клавесины*. Как вы, должно быть, помните из главы 6, клавесин, при всей своей утонченности, не лишен досадного изъяна: как бы сильно ни ударяли вы по клавишам, он всегда звучит с одной и той же громкостью — по крайней мере до тех пор, пока не развалится.



Итак, когда (приблизительно в 1709 году) появились первые фортепиано, они выгодно отличались от клавесинов возможностью *варьировать* силу звука. Стремясь превратить достоинства нового изобретения в капитал и соблазнить многочисленных владельцев клавесинов сменить их на более совершенное устройство, изобретатели называли его *Громкотихо*™ — или, правильнее сказать, поскольку они были итальянцами, — *Fortepiano*. Неполадки связи были виной тому, что буквы перемешались и название кое-где превратилось в *Pianoforte*. В конце концов, рассудив, что произносить всякий раз *pianoforte* слишком долго, занятые представители элитных кругов некоторых стран оставили от него лишь первую половину — *piano*, от которого и произошло *пианино*, или маленькое фортепиано.

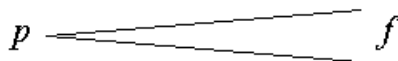
Что же до префикса *mezzo*, то он благополучно прижился и в сочетании с другими словами по-прежнему означает “между”, или “средний”. Так, мы знаем *меццо-сопрано* (женский голос средней высоты) и *интермеццо* (небольшая пьеса, исполняемая в промежутке между двумя частями произведения).

Шпильки и зубная щетка



Красота исполнения музыки, конечно, не в резких скачках от *громко* к *тихо*. Музыканты стараются добиться плавности и постепенности динамических переходов, в соответствии с теми эмоциями, которые вызывает у них произведение. Эти переходы хорошо видны на индикаторах громкости в стереомагнитофонах: присмотритесь к ним, когда будете слушать музыку.

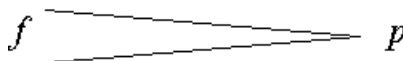
Конечно, обозначить на бумаге эмоции нельзя, зато можно показать, в каких местах и каким образом следует сделать постепенный переход. Например, нарисовав длинную стрелку между двумя символами громкости.



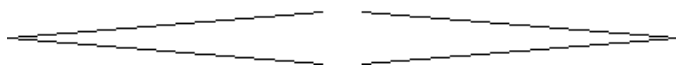
Этот значок, показывающий, что следует, начав с *piano*, медленно наращивать звук до *forte*, называется *crescendo* — *постепенно нарастая*.

В музыкальной литературе вы встретите множество примеров *crescendo*. В частности, последняя часть Симфонии № 6 П.И. Чайковского изобилует этим приемом.

Значок с противоположным значением, *постепенно стихая*, называется *diminuendo*. Вот он:



Интересно, что в музыкальных кругах *шпилька* — это вполне научный термин, означающий *crescendo*, за которым тут же следует *diminuendo*:



В то же время противоположное по смыслу сочетание — *diminuendo* с последующим *crescendo* — пока не получило никакого названия. Со своей стороны предлагаем термин “зубная щетка”.

Громкость — дело вкуса

Так почему же, невзирая на то, что композитор однозначно указывает музыканту: “Здесь играй тише!” или “Здесь играй громче!”, музыкальные произведения все-таки звучат по-разному у разных исполнителей?

Ответ: а разве кто-нибудь определил, что значит “громко”? Очевидно, что органы слуха посетителей рок-концертов имеют иной верхний порог громкости, чем органы слуха любителей классической музыки. Но и среди последних *громко* звучит не всегда одинаково громко и может варьировать даже для одного и того же слушателя в разные дни.

И еще одно — но только это между нами: если говорить начистоту, некоторые дирижеры и исполнители иногда *умышленно игнорируют* обозначения динамики и играют, как им Бог на душу положит. Если им по каким-либо причинам кажется, что их собственная интерпретация более уместна или “сильна”, они отдают предпочтение ей, а не интерпретации автора. Композиторы редко жалуются на то, что их авторский приоритет погран. И не удивительно: ведь большинство из них уже умерли.

Темп

Помимо динамики, композитор определяет также темп исполнения. Существуют десятки способов задать скорость игры. Наиболее употребительные из них приведены в табл. 12.2.

Таблица 12.2. Обозначения темпа

Итальянское	Русское
Largo	Широко, не торопясь
Larghetto	Чуть живее, чем Largo
Lento	Медленно
Adagio	Спокойно
Andante	Размеренно, в темпе спокойного шага
Andantino	Чуть скорее, чем Andante
Moderato	Умеренно быстро
Allegretto	Оживленно
Allegro	Живо
Presto	Очень быстро
Prestissimo	За вами гонятся фараоны

Иногда они дополняются словесными описаниями, дающими более точное представление о *характере* музыки. Например, “С силой”, “Неистово”, “Отрешенно”, “Con alma” (с душой) или “Con brio” (что, вопреки распространенному мнению, означает не “С сыром”, а “С воодушевлением”).

Наконец, желая задать точный темп, указывают *число ударов метронома в минуту*. Подробнее о метрономах и о том, как к ним относятся музыканты, см. в главе 4.

Коротко об оркестровке

Еще одной важной характеристикой, влияющей на звучание произведения, помимо темпа и громкости, является оркестровка, т.е. состав инструментов.

Инструменты — палитра музыки

Оркестровка — это искусство излагать произведение в такой форме, где участие каждого из инструментов было бы выписано в виде отдельной партии. Звучание произведения целиком во многом зависит от того, как композитор распределяет партии. Ноты, которые на гобое звучат резко и гнусаво, в исполнении флейты становятся мягкими и нежными, и возьми мы еще 30 разных инструментов, каждый вносил бы свой оттенок. Простор для фантазии велик.

Запись партитуры

Оркестровать произведение — значит записать партии всех инструментов на одном гигантском нотном листе, выглядящем, как на рис. 12.1.

В верхней строке записывается партия флейты, ниже — партия гобоя, под ней — партия кларнета и т.д. Трудность этого процесса заключается в том, что композитор не может тут же подойти к фортепиано и проверить, как звучит написанное. Звучание инструментов он должен слышать “в голове”, по крайней мере до первой репетиции с оркестром.

Кто такой оркестровщик?

В наше время композиторы с Бродвея более не утруждают себя оркестровкой. Они лишь пишут мелодию и иногда партию фортепиано, оркестровкой же занимается совсем другой музыкант.

Партитура
Время звучания - 4:00

Песня
соч. Дж. О'Булвинкель

Медленно, задумчиво

Флейты	
Гобои	
Кларнеты	
Фаготы	
Валторны	
Трубы	
Там-там	
Фортепиано	
Скрипки	
Альты	
Виолончели	
Контрабасы	

Рис. 12.1. Партитура — это гигантский лист, на котором один за другим записаны партии всех инструментов



Во время оно (т.е. когда были живы наши прапрадедушки) композиторы должны были сами оркестровать свои произведения. Они были и сами себе *переписчики*, т.е. копировали партии каждого инструмента на отдельные листы, которые затем раздавали музыкантам оркестра. (Хотите верьте, хотите нет, но эта процедура, столь скучная и поглощающая время, какой она была при жизни Бетховена, оставалась такой же скучной и поглощающей время вплоть до 1985 года, когда изобретение персональных компьютеров положило конец переписыванию от руки.)

Подробнее об отдельных инструментах см. в части III. Здесь хотелось бы только подчеркнуть, что за всяким произведением для оркестра стоит огромный труд композитора: не забывайте об этом. На концерте вы не просто слушаете мелодию и аккорды, вы слушаете их в исполнении тщательно отобранного и продуманного ансамбля инструментов.

Часть V

Великолепные десятки

The 5th Wave

Рич Теннант



В этой части...

Если вы послушно, страница за страницей, просмотрели эту книгу с самого начала — значит, позади у вас много по-настоящему сложных вещей, и вы с ними справились. Наши поздравления! Но если вы к тому же еще и внимательно *прочли* все до сих пор написанное, тогда вы полностью готовы к тому, чтобы уверенно, лицом к лицу, встретиться с миром классической музыки.

А теперь пришло время немного расслабиться. Сделаем перерыв и на время забудем о часах мучительных умственных усилий, которых потребовал от вас этот труд ...*для чайников*.

При сем прилагается: *Великолепные десятки* Дэйва и Скотта.

Десять заблуждений относительно классической музыки

Когда тысячелетия подряд человечество заботливо лелеет ростки полезных начинаний, к каковым относится и музыка, рядом с ними неизбежно пускает корни чертополох слухов и пересудов. С вашего позволения, мы их развеем.

Слушать классику скучно



Классическая музыка, как ничто другое в мире, способна приносить сильные и богатые впечатления. Подтверждение тому — последняя часть *Четвертой симфонии* П.И. Чайковского. Она полна романтических чувств и неукротимого жизнелюбия, которые заставляют сердца биться сильнее.

И это лишь один пример из сотен. В приложении А перечислены некоторые самые лучшие, на взгляд авторов, пьесы. Неужели найдется человек, которого ни одна из них не заденет за живое?

Классическая музыка — это только для снобов

Классическая музыка — для всех, в том числе и для снобов, но стараемся мы, музыканты, не ради них. Нам больше по сердцу обыкновенные люди, для которых во все времена и писали свою музыку композиторы.



В любой области искусства можно встретить тех, кто полагает, будто именно их познания служат веской причиной, чтобы причислить себя к некоему высшему сорту людей. У них особый лексикон, которым они пользуются как паролем в элитный клуб. Они собираются за коктейлем, чтобы упиваться своей эрудицией. Они даже одеваются на один манер.

Есть такие люди и в музыкальном мире. Мы лишь надеемся, что иногда они не забывают слушать музыку и наслаждаться. В противном случае они не получают от нее и половины того, что получаете вы.

Классическая музыка XX века трудна для восприятия

Классические произведения XX века знакомы вам, по крайней мере, в отрывках: это тот самый *авангард* начала и середины века — чужеродная, неблагозвучная, хаотичная и не доступная для понимания музыка. Многих произведение может отпугнуть уже одним тем, что его создатель жил в XX веке.

Доля истины в этом есть. На рубеже веков стали появляться произведения-эксперименты — иногда в самом деле отчаянно неблагозвучные, — воплотившие в музыке тенденции, характерные для искусства того времени в целом. Эти тенденции известны под на-

званием экспрессионизма, сюрреализма и модернизма, т.е. всего того, что сообщается называется *современным искусством*. Надо сказать, что *некоторые* из таких пьес действительно трудно слушать.

Однако огромное большинство произведений современной классики слушать *очень легко*. Эта музыка необычайно красива: красочная, поэтичная, волнующая. Жаль, если вы ее не узнаете. Но, подчеркиваем, все зависит от того, что слушать.

Многие знаменитые композиторы, чьи произведения мы привыкли считать романтическими, — Сергей Рахманинов, Антонин Дворжак, Рихард Штраус, Николай Римский-Корсаков, Камиль Сен-Санс, Ян Сибелиус, Эдвард Григ, Густав Малер — на самом деле творили в XX веке. Как, кстати, и их американские коллеги — Самюэль Барбер, Аарон Копленд и Джордж Гершвин.

Так что давайте дадим шанс XX веку — тем более, что уже век XXI.

В наше время классическую музыку больше не пишут

Композиция в классической музыке живет и здравствует. Наряду с исполнительством она входит в число предметов, которые преподают в консерваториях, и много самобытных талантов было открыто на наших глазах в самом недавнем прошлом.

Главные черты новой музыки — мелодичность и содержательность. Они отличают ее, с одной стороны, от бессмысленного стука, благоприобретенного нашим столетием. С другой, возможно, служат противовесом хотя и дешевой, но прибыльной музыкальной продукции, производимой модными композиторами от бизнеса, такими как Джон Уильямс.

Вспомним, что и Бетховен жил среди сотен посредственностей, на то время даже более известных, чем он. Их имена теперь забыты. А о нем до сих пор помнят с благодарностью. Может быть, и где-то среди нас живет никому пока не известный будущий Бетховен.

Посещение концерта требует особого наряда

Это заблуждение так отпугивает некоторых потенциальных любителей музыки, что они за версту обходят концертные залы. Если, собираясь на концерт, вы чувствуете потребность принарядиться, — что ж, прекрасно. Но если нет, не превращайте это в тяжелую обязанность и не позволяйте такой мелочи становиться препятствием на пути к тому, чтобы насладиться музыкой (подробнее об этом см. в главе 4).

Артист плох, если его имя мне неизвестно

Музыкальный мир *полон* изумительных музыкантов, и если одни не так известны, как другие, то в этом виноват только недостаток места на Олимпе.

Пианисты и скрипачи, чьи имена у всех на устах, получают от 30 до 50 тысяч долларов за выход. Далеко не каждой организации по карману столь высокооплачиваемые исполнители. Многие из них отдают предпочтение менее известным музыкантам, часто вчерашним студентам.



По секрету: нередко никому не известные новички играют лучше, чем иные признанные звезды. На их стороне молодость, свежесть таланта и энергия. Они стараются, потому что от их мастерства зависит их карьера. В то время как состоявшиеся маэстро иной раз годами не работают над репертуаром, пожиная лавры прошлых заслуг.

Если в оркестре появился новый солист, он почти наверняка превосходен. Иначе его бы не выбрали из тысяч других претендентов.

Профессионалу это ничего не стоит

Недавно на одной вечеринке, куда вместе с нами был приглашен один наш друг пианист, его попросили что-нибудь сыграть. Он долго отнекивался. Присутствующие были удивлены: исполнитель — и вдруг боится играть перед публикой? Разве не в этом состоит его профессия, которой он посвящает все свое время?

Вот именно, *все свое время*. Чтобы сводить концы с концами, музыкант обычно нанимается сразу в нескольких местах: на полный рабочий день — в хорошем оркестре, на неполный (в качестве приходящего “маэстро”) — в оркестре похуже, и, кроме того, его ждут сольные выступления, квартетный оброк и многие часы работы над репертуаром и занятий с учениками.

Профессиональное обучение музыкантов начинается в раннем детстве, иногда с трех лет. Они тратят на учебу куда больше времени, чем врач или юрист, однако общество ценит их мастерство гораздо ниже. Только те из них, кто занят в престижных симфонических или оперных оркестрах, могут позволить себе роскошь иметь единственное место работы.

Так что давайте отнесемся с пониманием к музыканту, который отказывается играть ради развлечения гостей. Игра — его профессия, и просить его сыграть мелодию-другую — все равно что просить дантиста вырвать для потехи пару зубов.

Лучшие места в зале находятся в первом ряду



В 99% театров мира *худшие* места находятся в первом ряду по центру. Лучшие места — в последнем ряду самого верхнего яруса.

Когда вы сидите в первом ряду, ваши уши находятся ниже уровня сцены, и чудесная музыка, пролетая высоко над вашей головой, напрямик направляется к самым дешевым местам. Стекаясь к задней стене зала, звуки смешиваются, и сидящие там могут в полной мере наслаждаться красотой музыки и мастерством исполнителей. Подробнее об этом явлении рассказывалось в главе 4.

Классическая музыка не может изменить мою жизнь

Это — самое большое заблуждение. Если бы люди знали правду, на земле не осталось бы тех, кто не любил бы классическую музыку.

Секрет ее притягательности для столь многих ценителей, к коим принадлежим и мы, авторы, — в ее могущественном воздействии на наши чувства, которое можно уподобить воздействию природы, религии или даже некоей магнетической личности. Достаточно раз поддаться власти музыки, чтобы уже никогда ей не изменять.

Мы надеемся, что эта книга поможет вам почувствовать жизнеутверждающую силу музыки и что, прочитав ее, у вас появится желание знать и слушать больше. А также — что это волшебное искусство никогда не перестанет волновать вас и менять ваш взгляд на вещи.

Глава 14

Десять классных терминов, чтобы блеснуть на дружеской вечеринке



На вечеринках с коктейлем можно услышать следующий характерный (и вполне реалистичный) диалог.

Андрэ: Скажи, тебе понравился вчерашний концерт?

Зубин: Не то слово. Я пережил лучшие минуты в моей жизни!

Андрэ: Согласен, это было выше всяких похвал. Ты заметил, с первых минут “Трех пьес” Берга аудитория слушала, затаив дыхание, а ведь это *атональная* музыка!

Зубин: Да, а как ясно звучали у Курта все мелодии, несмотря на обильную *оркестровку*!

Андрэ: А потом, помнишь, скрипичный *концерт* под его управлением?

Зубин: Что и говорить, дирижер он первоклассный. А как играл Исаак — будто вернулись прежние добрые времена! Чистота *интонации* — это высший пилотаж!

Андрэ: Да, и в его *репертуаре* такие сложные пьесы, как *концерт* Брамса! Должно быть, он стирал пальцы в кровь, когда репетировал.

Зубин: Точно. Знаешь, во время *экспозиции* я как раз подумал: “Мне хорошо знаком этот концерт, но сейчас я будто слышу его впервые”. Его *рубато* сногшибательно.

Андрэ: *Темп* можно было бы задать и побыстрее.

Зубин: А по-моему, так даже лучше: *контрапункт* становится прозрачнее.

Андрэ: А *каденция* — помнишь?

Зубин: Да, великолепная. Я никогда не слышал, чтобы ее исполняли так красиво и с таким эффектным *крещендо* в конце. У меня просто дух захватило.



В этом диалоге прозвучали все 11 из следующих десяти классных музыкальных терминов для вечеринок.

- ✓ **Атональность.** Большинство произведений опирается на определенную гамму. Мы говорим, что пьеса написана в некотором ключе, или *тональности*: например, в *до мажоре*. Но есть произведения, о которых нельзя сказать, что они написаны в какой-то определенной тональности. Их тональность *нельзя определить*. Это — *атональные* произведения.

Пример атональной музыки: нестареющая *Весна священная* Игоря Стравинского.

- ✓ **Каденция.** В конце первой части концертов обычно наступает кульминационный момент, когда все инструменты, за исключением солиста, замолкают, и он некоторое время играет в полной тишине. При этом он импровизирует на одну из тем этой части. *Каденция* длится от нескольких секунд до пяти минут: в ней композитор дает исполнителю возможность продемонстрировать свое мастерство импровизатора и виртуоза.

- ✓ **Контрапункт** — это гармоническое соединение нескольких самостоятельных мелодий. Много великолепных примеров контрапункта в музыке Баха. Один инструмент или голос исполняет одну мелодию, другой инструмент или голос — другую, и вместе они образуют гармоничное сочетание.
- ✓ **Концерт** — это музыкальное произведение для солиста и оркестра. Солист исполняет свою партию стоя или сидя впереди оркестра, который ему аккомпанирует: между ними как бы происходит музыкальный диалог. Концерты составляют ядро музыкальных программ. Часто слушатели приходят в театр ради одного солирующего исполнителя.
- ✓ **Креcendo**. Итальянское слово, означающее *нарастание*. Значок *креcendo* ставят в тех местах, где нужно показать постепенное нарастание громкости.
- ✓ **Экспозиция**. Вступительный раздел произведения, в котором впервые излагаются главные темы. Экспозиция входит в состав первой части симфоний и других произведений для оркестра, состоящих из нескольких частей. Подробнее об экспозиции см. в главе 3.
- ✓ **Интонация** — это воспроизведение музыкальных звуков¹. Если они звучат не фальшиво — говорят, что исполнитель интонирует чисто.
- ✓ **Оркестровка**. Приступая к записи произведения для оркестра, композитор не начинает сразу с партитуры. Вначале он лишь намечает отдельные голоса и создает эскиз целого, например для фортепиано. Эскиз он постепенно усложняет, разрабатывая в деталях каждый из голосов. Искусство распределять голоса между разными инструментами и записывать их в виде партитуры называется *оркестровкой* (подробнее об этом — в главе 12). Слово *оркестровка* также обозначает группу инструментов, играющих в некоторый момент времени. В этом смысле его употребляют в таких выражениях, как “обильная оркестровка” и “скудная оркестровка”.
- ✓ **Репертуар**. *Фортепианный репертуар* — это все популярные пьесы для фортепиано. *Репертуар музыканта* — это пьесы, которые он исполняет в своих выступлениях. Когда говорят о *сегодняшнем репертуаре*, имеют в виду произведения, которые будут исполнены в сегодняшней программе.
- ✓ **Рубато**. *Темпо рубато* — это исполнение в свободном темпе, не строго в такт. Рубато помогает подчеркнуть выразительность отдельных фраз. С итальянского он переводится как *похищенное время*, т.е. небольшое замедление. “Потерянное” время музыкант затем “нагоняет” за счет небольшого ускорения.
- ✓ **Темп** означает “скорость”. Немцы используют это слово в фразах вроде “в темпе 150 километров в час”, т.е. для обозначения скорости автомобиля. В музыке так называют скорость игры: например “в темпе 150 ударов в минуту”.

Теперь, когда мы разобрались с каждым из терминов, покажется ли вам трудным следующий диалог, который происходит в артистической уборной пианиста перед концертом?

Владимир: Чем ты так расстроен, Рудольф?

Рудольф: Да вот *концерт* Рахманинова — никак *каденция* не дается.

Владимир: А когда твой выход?

Рудольф: Через двадцать минут. Концерт уже объявлен в *программе*.

Владимир: Да, времени у нас в обрез. Ну-ка, сыграй мне эту *каденцию*.

Рудольф играет.

Владимир: Первая ошибка, Рудольф: *темп* слишком быстрый.

Рудольф: Я думал, здесь нужно сохранить тот же темп, что в *экспозиции*!

¹ Термин применяется по отношению к инструментам с нефиксированной высотой звука. — Примеч. пер.

Рудольф: Я думал, здесь нужно сохранить тот же темп, что в *экспозиции*!

Владимир: Ерунда. Играй медленнее. Второе: подчеркни *контрапункт* между верхним и нижним голосом.

Рудольф: Хорошо. (*Играет снова.*) Как тебе понравилось *рубато*?

Владимир: Блеск. Дальше: перед вступлением оркестра сделай *крещендо*.

Рудольф: (*Играет.*) Так?

Владимир: О, мои бедные уши!! Это что же, *атональная* музыка?

Рудольф: Нет-нет, просто здесь рояль чертовски расстроен.

Владимир: А, понятно. Неважно. Но уж на сцене-то **рояль** не будет виноват, а?

Рудольф: Ну, на сцене, конечно, нет! (*Оба весело смеются.*)

Десять великих произведений для камерного оркестра

Камерная музыка — это произведения для небольшой группы инструментов, первоначально предназначавшиеся для исполнения в гостиных (“камере”, т.е. комнате), а не в концертном зале. Сегодня их исполняют в небольших аудиториях, например в актовых залах университетов.

В главе 3 рассказывалось о камерных ансамблях различного состава: дуэтах, трио, квартетах и пр. Камерные ансамбли играют обычно *без дирижера*.

Камерные оркестры собирают гораздо меньше слушателей, чем большие симфонические, поэтому билеты на них дешевле, иногда вход даже свободный. Но это не значит, что они не достойны внимания, напротив, хорошее исполнение камерного произведения оставляет глубокие и яркие впечатления.

Состав исполнителей невелик, и все они в равной степени важны. Каждый инструмент развивает самостоятельную партию, которая гармонично вплетается в общую “беседу”. Небольшой состав и возможность равноправного сотрудничества делают камерные ансамбли особенно привлекательной формой группового исполнения для многих музыкантов. Аудиозаписи камерной музыки — это, как правило, незаурядные и мастерские работы музыкантов.

Ниже перечислены некоторые самые известные и популярные камерные произведения, с которыми мы настоятельно рекомендуем познакомиться.

- ✓ **Джованни Габриели (1551–1612).** *Canzona noni toni* для трех групп медных духовых (12 исполнителей). В переводе с итальянского “canzona” означает “песня”. Канцона — одно из множества произведений, написанных великим мастером эпохи Ренессанса для исполнения в соборе св. Марка в Венеции. Благодаря удивительной акустике собора звуки, извлекаемые тремя порознь сидящими группами музыкантов, буквально отскакивают друг от друга, оно же придает общему звучанию теплый и величественный колорит.
- ✓ **Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791).** *Серенада № 12* до минор для деревянных духовых. Это торжественное произведение было написано Моцартом в качестве музыкального сопровождения к вечерним театральным представлениям. Начинаясь мрачным до минором, оно все больше просветляется к концу и завершается ликующими фанфарами.
- ✓ **Людвиг ван Бетховен (1770–1827).** *Струнный квартет № 3* до мажор, оп. 59. Это один из трех *квартетов Разумовского*, посвященных композитором богатому русскому графу. В каждом квартете можно найти по меньшей мере одну обработанную русскую народную песню. Попробуйте ее узнать в квартете до мажор.



- ✓ **Франц Шуберт (1797–1828).** *Квинтет* ля мажор (*Форель*). В квинтете пять частей, в каждой из которых по очереди солируют фортепиано, скрипка, альт, виолончель и контрабас (едва ли мы сумели бы найти другое произведение с такой своеобразной трактовкой понятия “ансамбль”!). Четвертая часть представляет собой вариации на тему одной из популярных шубертовских песен *Форель*. Если и есть произведение, способное превратить ярких противников камерной музыки в ее горячих приверженцев, то это *Форель* Шуберта.
- ✓ **Феликс Мендельсон (1809–1847).** *Октет* ми-бемоль мажор, оп. 20. С этим произведением связаны, по меньшей мере, два удивительных обстоятельства: во-первых, Феликс написал его в возрасте 16 лет, а во-вторых, это было его 20-е по счету опубликованное произведение! *Октет* — одно из лучших его творений.
- ✓ **Иоганнес Брамс (1833–1897).** *Квинтет с кларнетом* си минор, оп. 115. Из струнных в нем участвуют две скрипки, альт и виолончель. Один критик, которого ввело в заблуждение название, сказал о нем (ни разу его не слышав): “Пьеса хороша, — писал он в музыкальном обзоре, — но пять кларнетов одновременно — это, что ни говори, многовато”.
- ✓ **Цезарь Франк (1822–1890).** *Соната для скрипки и фортепиано* ля мажор. Эту торжественную пьесу Франк написал незадолго до своей смерти, ее зрелось и мастерство удивительны. Нередко вместо скрипки ее исполняет флейта или виолончель.
- ✓ **Клод Дебюсси (1862–1918).** *Соната для виолончели и фортепиано*. Современную музыку часто обвиняют в отсутствии *мелодий*. Что же получается, когда великий композитор-экспрессионист Дебюсси избирает для своего произведения самый певучий инструмент в мире — виолончель? Именно это и получается: лирическая, красочная, эта соната либо обратит вас в одного из горячих поклонников экспрессионизма, либо... получайте свои деньги обратно.
- ✓ **Дмитрий Шостакович (1906–1975).** *Струнный квартет* №3. Шостакович создал 15 струнных квартетов, из которых третий отличается наибольшей жизнерадостностью. Квартет написан в традиционной сонатной форме (см. главу 3), но по характеру — это модерн, полный блеска и юмора.
- ✓ **Игорь Стравинский (1882–1971).** *L'histoire du soldat (История солдата)*. Мы включили в список это произведение, хотя и с некоторой оговоркой, так как ввиду ритмической сложности оно исполняется с дирижером. В составе исполнителей семь инструментов: скрипка, контрабас, кларнет, фагот, труба, тромбон и барабан, а также *чтец*, который рассказывает историю о солдате, принцессе и дьяволе. Это талантливая, энергичная, экспрессивная музыка.

Глава 16

Десять анекдотов о музыкантах

Работа музыканта труднее, чем думает большая часть простой публики. К концу рабочего дня музыкант выжат, как лимон, и вот тут-то и наступает время для анекдотов. Мы поделимся с вами теми, которые удалось запомнить.

Первый среди равных

Три знаменитых дирижера — Джордж Селл, Леонард Бернстайн и Герберт фон Караян — спорили, кто из них более выдающийся.

“Я самый выдающийся, — заявил Селл. — Я взял никому не известный оркестр и сделал его лучшим в мире”.

“Нет, я! — сказал Бернстайн. — Мне открыто самое сердце музыки, ведь я еще и композитор. Во время исполнения моей *Мессы* сам Господь вдохновлял меня”.

“Неправда, это был не я”, — возразил Караян.

Божественная немзыкальность

Одна великая скрипачка умерла и отправилась на небо. Попад в Небесный симфонический оркестр, она, к своему удивлению, обнаружила, что сидит в самом конце скрипичной секции.

Оглянувшись вокруг, она поняла, в чем дело. Оркестр состоял из самых знаменитых виртуозов всех времен, а впереди нее расположились величайшие скрипачи: Паганини, Хейфец, Иоахим и прочие — все как один были налицо.

Появился Маэстро, взял палочку и стал дирижировать. Но, сказать по правде, выходило это у него не очень хорошо: ритм неровный, фразы непродуманные.

Скрипачка обернулась к соседу и прошептала: “Кто это?”

“Это Господь, — ответил сосед, — он думает, что он дирижер!”

Продувные типы

Молодая женщина отправилась на свидание с трубачом. Когда она вернулась, подруга, делившая с ней комнату, поинтересовалась: “Ну как, хорошо он целуется?” “Не-а. У него вместо губ такие сухонькие, тверденькие, малюсенькие морщинки. Нисколько не приятно”.

На другой день ее пригласил тубист. “Хорошо ли он целуется?” — спросила ее подруга, когда она вернулась. “Фу! — воскликнула девушка. — У него не губы, а громадные, толстые, тягучие, слюнявые лепешки. Гадость!”

Третий вечер был за валторнистом. “Ну, а *его* поцелуй тебе понравился?” — снова спросила подруга, когда та вернулась. Девушка задумалась. “Поцелуй были так себе, — наконец сказала она, — зато объятия — первый сорт!”

Покойный маэстро

Известный дирижер умер, но по телефону продолжали справляться о его здоровье.

“К сожалению, он скончался,” — раз за разом отвечала секретарша.

Наконец, она поняла, что звонит один и тот же человек. Спросив, зачем ему это нужно, она услышала:

“Я играл в его оркестре. Мне просто нравится слушать, как вы говорите, что он умер!”

Контрабасы делают передышку

В *Девятой симфонии* Бетховена контрабасы почти непрерывно скучают. Целых двадцать минут у них нет ни единой ноты.

Итак, на одном концерте контрабасисты решили, что, исполнив положенные несколько нот в самом начале, они тихо положат инструменты, покинут сцену и, пока остальной оркестр заканчивает симфонию, посидят немного в баре. Они рассчитывали вернуться как раз вовремя, чтобы успеть сыграть финальные ноты.

Как решили, так и сделали. Однако уже через десять минут, проведенных в баре, двое были пьяны до бесчувствия, а остальные едва держались на ногах. Наконец, один из них посмотрел на часы и воскликнул: “Взгляните, который час! Мы опоздаем!”.

По дороге назад музыкант, предложивший эту экскурсию, сказал: “Не волнуйтесь, мы успеем. Я предвидел задержку и на всякий случай привязал последние страницы нот дирижера к пюпитру струной. Дойдя до этого места, ему волей-неволей придется замедлить темп, пока он будет одной рукой вытаскивать листы”.

И впрямь, они не опоздали, но один взгляд на лицо дирижера яснее слов говорил, что неприятности еще впереди. Ну сами посудите: финал *Девятой*, ноты привязаны к пюпитру, контрабасисты пьяны как сапожники, а двоих и вовсе нет!

Бездомный альтист

По возвращении альтист обнаружил, что его дом сгорел дотла.

“Как ни прискорбно, — сообщил полисмен, — но, судя по всему, виноват ваш дирижер: проник внутрь, соблазнил вашу жену, украл все до последней нитки и поджег дом”.

Глаза музыканта засветились восторгом: “Как! Сам Маэстро был здесь?!?”

Предмет расстройства

Концерт вот-вот начнется, а первый альтист куда-то пропал. Дирижер в волнении обегал театр и нашел его рыдающим в раздевалке.

“Что случилось?” — спросил он.

“Ах, все этот противный первый скрипач. Он расстроил одну из моих струн и не хочет говорить, какую!”

Месть музыканта

Вопрос: Каков идеальный вес для дирижера?

Ответ: Два с половиной фунта вместе с погребальной урной.

Последняя шутка об альтисте

Один американский оркестр приехал на двухнедельные гастроли в Европу. За час до первого концерта дирижер заболел и не мог руководить выступлением. Нужна была замена, и как можно скорее. Менеджер оркестра спросил музыкантов, желает ли кто-нибудь из них занять место дирижера. Добровольцем вызвался только альтист, сидевший в самом конце своей секции.

Менеджер нервничал. “Учитите, на репетиции времени нет, — предупредил он. — Вам придется дирижировать без подготовки”.

“Знаю. Все будет в порядке,” — сказал альтист.

Успех концерта был оглушителен, и, поскольку дирижер все еще был болен, альтист остался руководить оркестром на все время гастролей. Критика была вне себя от восторга, публика награждала музыкантов овациями.

Через две недели дирижер выздоровел, и альтист вернулся на свое место в последнем ряду секции.

Когда он сел, его сосед по пюпитру спросил: “Ну, а *вы* где пропадали эти две недели?”

Десять способов расширить свои познания

Для того чтобы получать удовольствие от классической музыки, недостаточно раз в год сходить на концерт или послушать радио, пока моешь машину. Мы живем в такое время, когда приятные и интересные способы познавать музыку стали многообразны и доступны. Не просто слушайте музыку — *пусть она войдет в вашу жизнь!*

Участвуйте в мероприятиях, которые проводит местный оркестр



Совсем не обязательно быть просто слушателем. Как рассказывалось в главе 4, некоторые оркестры проводят перед началом концертов короткие беседы с аудиторией. Как правило, они бесплатны, продолжаются недолго (30–45 минут) и необычайно интересны.

Кроме того, многие оркестры предлагают абонемент сразу на несколько концертов; это требует гораздо меньших средств, чем если бы вы платили за каждый концерт в отдельности. Абонементные серии включают от 3 до 25 концертов, которые проводятся с сентября по июнь. Нередко подписчик имеет возможность выбрать, сколько и каких концертов он хотел бы посетить.

Другое преимущество подписных серий: как правило, они задуманы как единое целое, связаны друг с другом, например, тематически и называются как-нибудь вроде “Музыка из дальних краев” или “Музыка о еде”.

Оркестры так планируют свои концертные сезоны, чтобы представлять своим подписчикам разнообразную и интересную программу. Эти организации осознают, что, подписываясь, вы вкладываете свою веру в их умение каждый раз, из года в год, заново открывать для вас мир классической музыки.

Маленькие экскурсии по пятам оркестров

“Чего-чего? Ездить за оркестрами? — спросите вы. — Это как фанаты рок-групп таскаются за своими кумирами? Может, нам еще в смокинге с зеленым галстуком ходить? Разгрузить контейнеры с арфами? Натирать смычки канифолью?”

Нет-нет, мы хотели сказать, чтобы вы присоединялись к *любителям классической музыки*, а не к музыкантам. Изредка любители собираются в группы и отправляются в какое-нибудь место, чтобы познакомиться с тамошними оркестрами. Иногда это целые путешествия со сложной программой — например, в Европу. Они обходятся недешево. Но чаще эти паломничества куда более скромны и по целям, и по средствам. Обычно это поездки на день или даже на пару часов.

У такого способа знакомства с классической музыкой есть два преимущества. Во-первых, вы многое узнаете о произведениях, которые собираетесь слушать, от людей, по-настоящему этим интересующихся. Во-вторых, у вас появятся друзья среди таких же любителей.

Знакомьтесь с артистами, дайте им понять, что вы их преданный поклонник

Откроем вам тайну, только никому не рассказывайте: многие музыканты-знаменитости так же дружелюбны, как вы и я (по крайней мере, как я). Они с большим удовольствием общаются со своими поклонниками. Только представьте себе: они в чужом городе, всего день или два как приехали, никого здесь не знают. Им одиноко, скучно, тоскливо. Не исключено, что только ваш дружеский визит способен помешать им надраться до положения риз в своем гостиничном номере.



Чтобы завязать знакомство, вам нужно всего лишь пройти за кулисы по окончании концерта (или в антракте) и сказать “Здравствуйте”. Пригласите его на ужин или в бар. Пусть вас не беспокоит, что вы не слишком много знаете о музыке. Он, в свою очередь, ничего не знает о *вашей* профессии.

Если вам не нравится устраивать засады на суперзвезд, познакомьтесь с другими фанами, которые уже настолько свои в музыкальном мире и такие большие любители музыки, что бывают даже на репетициях.

Становясь фаном, вы заметите, что на концертах попадается все больше и больше знакомых лиц.

Может быть, и музыканты вскоре начнут кивать вам, узнавая ваше лицо. Не стесняйтесь заговорить с ними. По большей части они дружелюбны и даже воспринимают с признательностью тот факт, что кто-то не жалеет времени, чтобы приходить на концерты снова и снова. Когда перед вами играет не просто группа незнакомых людей, а ваши друзья, каждый концерт превращается в необыкновенное удовольствие.

Вагон и маленькая тележка дешевых компакт-дисков

В наши дни предложение компакт-дисков с записями классической музыки намного превышает спрос. Магазины звукозаписи забиты ими до отказа. Обычно они стоят не дороже 4 долларов и очень часто оказываются на удивление *хорошего качества*!

Дешевые компакт-диски бывают двух видов.



- ✓ **Прежде стоившие дорого, теперь уцененные.** Это диски с очень хорошими записями — остатки нераспроданного тиража. Фирма звукозаписи готова отказаться от прибыли, лишь бы сбыть их с рук. Их можно найти там, где висит объявление “50%-е СКИДКИ!!” или что-нибудь похожее.
- ✓ **(Будьте осторожны:** иногда дешевизна обусловлена тем, что содержание не соответствует ярлыку на коробке и на самом диске. Покупая диск со скидкой, его следует проверять на месте.)
- ✓ **Дешевые с самого начала.** Некоторые фирмы, например LaserLight, зарабатывают на жизнь, записывая выступления сомнительных оркестров из Восточной Европы и продавая их по дешевке. Качество таких записей разное, от очень плохого до очень хорошего. Узнать эти диски легко по цене, которая обычно не превышает 2 долларов.

Мы ведь знаем, что некоторые люди регулярно отправляются по магазинам и привозят оттуда вагон и маленькую тележку дешевых дисков. Так почему бы нам не последовать их примеру?

Если пьеса вызывает особенную любовь, возможно, вы захотите приобрести *несколько вариантов* записей. Это необычайно увлекательно: наблюдать, как разные исполнители по-своему интерпретируют одно и то же произведение. Имеет смысл не поскупиться на дорогую фирму (*Angel/EMI, Sony, Philips, Deutsche Grammophon, London, BMI*) и приобрести запись всемирно известного артиста.

Друзья в Интернете

Если у вас есть компьютер, к вашим услугам вся необозримая масса информации о классической музыке, какую только можно найти на страницах Интернета.



За сведениями, как работать в Интернете, мы настоятельно рекомендуем обращаться к таким книгам, как *Персональный компьютер для детей и родителей, Игры в Интернете для чайников* и *Интернет для чайников* издательства “Диалектика”, или просто к знатокам компьютера.



Между прочим, если вы захотите самостоятельно поискать в Интернете что-нибудь о классической музыке (а я настоятельно рекомендую вам этим заняться), не вздумайте задавать слово для поиска “Музыка”, потому что вы получите сотню ссылок на что угодно, имеющее к музыке очень слабое отношение. Лучше ищите по слову “Симфоническая” — вы будете приятно удивлены.

Радио

Скорее всего, в вашем городе есть своя радиостанция, и ее диапазон вещания лежит где-то между 87 и 92 FM.

У публичных станций масса достоинств.

- ✓ В их распоряжении огромное количество записей произведений, по большей части вам неизвестных. Они крутят их днем и ночью.
- ✓ Каждая запись предваряется короткими комментариями.
- ✓ Принимаются заказы от слушателей.
- ✓ Никакой рекламы!

А недостатков только два.



- ✓ Среди ведущих попадаются язвительные типы, которые считают полными идиотами всех, кроме самих себя. Они чуть не по буквам выговаривают каждое слово, как будто иначе их неправильно поймут. Правда, вспышки благородной ярости слушателей идут не на пользу их репутации, и они постепенно исчезают из эфира.
- ✓ Примерно каждые шесть месяцев между вещательными станциями происходит передел средств. В эту горячую пору все силы брошены на пропаганду: ведущие расхваливают бесчисленные достоинства классической музыки вообще и своих станций в частности. Считая, что жизнь их аудитории целиком зависит от их красноречия, они целыми днями произносят длиннейшие предложения, окончание которых никак не вяжется с началом. Суть же сводится к тому, что “на вашей совести тысячи слушателей, которые с нетерпением ждут наших программ”, и “если вы не перестанете скаречничать и в течение получаса не выложите на бочку 50 тысяч долларов”, то “слышите, в студии звонит телефон? Это такой же, как вы, человек, может быть, ваш

сосед снизу, звонит, чтобы пожертвовать студии свои последние сбережения и фамильные драгоценности жены, и даже наши телефоны готовы разбиться ради нас в лепешку — так и есть, что-то упало...”

В такие недели мы слушаем много-много рок-музыки.

Новинка: цифровое (кабельное) радио, сравнительно новый сервис, работающий по тому же принципу, что и кабельное телевидение. Возможно, одна такая станция вскоре появится по соседству с вами. Большое преимущество цифрового радио — отличное качество звука, как будто вы слушаете компакт-диск. Эти станции заранее публикуют расписание своих программ, так что можно записывать на пленку любое произведение прямо из эфира, получая прекрасные, практически без помех, записи.

Ах, да: и никаких ведущих.

Фильмы о музыке и музыкантах

Композиторы — натуры впечатлительные и эмоциональные, лучших персонажей для фильмов не найти. Особенный интерес для режиссера представляют композиторы-романтики. Конечно, краски в этих картинах сильно сгущены, многое в них притянуто за уши, а иногда и вовсе чистая выдумка. Тем не менее они, как ни странно, обычно верно изображают личность композитора, и, главное, в них все время звучит музыка.

Вот некоторые наиболее выдающиеся картины.

- ✓ *Амадей*. Не совсем правдивая история (по пьесе Питера Шеффера), о том, как Вольфганг Амадей Моцарт погибает на руках у своего соперника, завистливого и мстительного Антонио Сальери. Лучший фильм из всех, когда-либо посвящавшихся композиторам.
- ✓ *Бессмертная возлюбленная*. Друг Людвиг ван Бетховена (и распорядитель его имущества после смерти) пытается разыскать “Бессмертную возлюбленную”, к которой композитор обращается в завещании. Весьма впечатляющая картина, особенно, когда узнаешь, кем оказывается *бессмертная возлюбленная*: не говорить? Ладно, не скажем.
- ✓ *Экспромт*. Фильм о бурном романе Фредерика Шопена с французской писательницей Жорж Санд. В главных ролях Джуди Дэвис, Хью Грант и Эмма Томпсон.
- ✓ *Малер*. Мрачная и во многом правдивая картина Кена Рассела о трагической судьбе композитора Густава Малера.
- ✓ *Любители музыки*. Хроника скандальной женитьбы Петра Чайковского на Гленде Джексон... т.е. на ее героине — будущей жене композитора (Чайковский — Ричард Чемберлен).
- ✓ *Блеск*. Недавно вышедший на экраны фильм о драматической судьбе пианиста Дэвида Хельфготта: тяжелой депрессии и выздоровлении.
- ✓ *Песнь о любви*. Любовный треугольник: Клара Шуман, ее муж Роберт и “ближайший друг” Иоганнес Брамс — в хите 50-х “Любовная песнь”. Клара — Кэтрин Хепберн.
- ✓ *Неоконченная песнь*. В картине — две сюжетные линии: скандальный роман Ференца Листа с некоей графиней и попытки композитора бросить исполнительскую работу, чтобы целиком посвятить себя сочинению музыки. В ролях Дирк Богард и Женевиєв Пэйдж.
- ✓ *Вагнер*. Этой картине, которая длится девять часов, скорее подошло бы название “Песня без конца”. В фильме снимались: Ричард Бертон, в роли композитора, а также Ванесса Редгрейв и сэр Лоуренс Оливье.

Продолжайте учиться

Просто удивительно, насколько информативны иногда бывают маленькие вкладыши компакт-дисков и кассет. Из них можно узнать, кто и когда создал ту или иную пьесу и какие обстоятельства сопутствовали ее появлению на свет, иногда они вкратце излагают биографию композитора или отдельные эпизоды его жизни.

Кроме того, написано множество толстых *книг* по самым разным вопросам классической музыки. Начните штурм с библиотеки или книжного магазина, где вы приобрели *сей* монументальный труд.

В дальнейшем, если вы обнаружите у себя *жгучий* интерес к данному вопросу, можно прослушать курс музыки в вечерней музыкальной школе.



Вас ждут начала музыки — для общего развития, углубленные курсы по истории (можно прослушать как полный курс лекций, так и отдельную часть), теории, композиции, инструментовке (то же, что и оркестровка: искусство распределять музыкальные партии произведения между инструментами оркестра) и даже курс дирижерского мастерства. По желанию можно даже заняться развитием *музыкального слуха* (умение на слух различать ноты, интервалы и аккорды) и научиться *петь с листа*.

Если вы серьезно рассматриваете возможность последнего способа приобретать музыкальные знания, обратитесь в колледж и запросите каталог предлагаемых там курсов. Их можно посещать, если и не в качестве студента, то, по крайней мере, *вольным слушателем*, иногда даже бесплатно.

Возьмите в руки скрипку

Самое интересное мы приберегли на закуску.



Лучший и самый увлекательный способ изучать музыку — это играть самому. Правда, ежедневные (или, по крайней мере, несколько раз в неделю) упражнения требуют большого труда и много времени. Чтобы они дали результат, заниматься нужно регулярно, выделив для этого определенные часы и придерживаясь этого расписания.

Выбирайте тот инструмент, звучание которого вам приятнее всего. Этот инструмент вам придется слышать очень часто. Здесь может быть полезна эта книга. О том, что представляют собой разные инструменты, рассказывается в части III. Это поможет понять, какой инструмент вам особенно симпатичен.

После этого можно приобрести сам инструмент. Если вы новичок, начните с магазина музыкальных инструментов. Не покупайте сразу что-то очень дорогое; может быть, на первых порах имеет даже смысл взять инструмент напрокат. Заменить его более совершенным вы всегда успеете.



В магазинах обычно можно найти самоучители и объявления об услугах учителей. Стоимость уроков зависит от опытности и авторитета учителя. Начните с умеренных цен. Если вы уверены в своих силах, нет смысла платить больше.

Студенты консерваторий тоже нередко оказываются прекрасными учителями и берут значительно меньше за урок — не сравнить, скажем, с первым скрипачом Бостонского симфонического.

Через несколько прилежных занятий можно устраивать маленький аттракцион. Соберитесь вместе с несколькими другими начинающими и разучите ансамблем какую-нибудь пьесу. Наверное, поначалу это будет довольно мучительный опыт, но ведь с каждым занятием все вы совершенствуетесь.

Читая это, вам стало ужасно тоскливо? Расслабьтесь. Чтобы быть музыкантом, совсем не обязательно сразу же упражняться до седьмого пота. Можно записаться в хор. Что может быть приятней, чем петь в коллективе — особенно профессиональном.

Мы, авторы, по собственному опыту знаем, что ничто так не воодушевляет и не поднимает настроения, как непосредственное участие в таинстве передачи музыки. Мы надеемся, что наши рекомендации помогут вам запастись энтузиазмом для этого дела.

Нам остается пожелать, чтобы классическая музыка всегда оставалась для вас неиссякающим источником открытий и удовольствия.

Часть VI

Приложения

The 5th Wave

Рич Теннант



В этой части...

Заключительная часть книги — справочная: она предназначена для поиска имен и сведений, а также (если вы читаете вслух в присутствии друзей, но так, чтобы они не видели, что вы читаете по шпаргалке) для того, чтобы поразить окружающих своей эрудицией. Ее составили следующие материалы:

- ✓ Как и с чего начинать собирать личную коллекцию произведений
- ✓ Краткий экскурс в историю музыки
- ✓ Словарь музыкальных терминов, встречающихся в книге

Начинаем собирать коллекцию классических произведений

Вам очень повезло, ведь вы живете в такое время, когда музыкальные произведения доступны абсолютно каждому, и очень часто слушать их можно бесплатно: например, по радио или воспользовавшись коллекцией библиотеки.



Библиотека — это хорошо, но иметь свое еще лучше. Возможно, в один прекрасный день вам захочется собрать дома собственную коллекцию полюбившихся пьес. Ниже мы предлагаем пять списков произведений разного “уровня сложности”, начиная с тех, которые “легко слушать”, и заканчивая самыми замысловатыми и нетрадиционными, озадачившими уже не одну сотню слушателей. Торжественно клянемся, что *каждое* из произведений стоит того, чтобы его послушать. Эти списки можно взять за основу будущей коллекции.

Список 1: вечные любимцы публики

Сюда вошли самые известные произведения, которые вы, наверное, узнаете с первых нот.

- ✓ **И. С. Бах**, *Бранденбургский концерт* № 5
- ✓ **Л. Бетховен**, Концерт для фортепиано № 5 (*Императорский*), симфонии № 5 и № 9
- ✓ **Ж. Бизе**, *Кармен-сюиты* № 1, № 2
- ✓ **А. Вивальди**, *Времена года*; Концерт для гитары ре мажор
- ✓ **И. Гайдна**, Симфония № 94 соль мажор (*Сюрприз*)
- ✓ **Г. Ф. Гендель**, опера *Мессия*
- ✓ **Дж. Гершвин**, *Рапсодия в голубых тонах*
- ✓ **Э. Григ**, Концерт для фортепиано ля минор; балет *Пер Гюнт*
- ✓ **А. Дворжак**, Симфония № 9 ми минор (*Из Нового света*)
- ✓ **Ф. Мендельсон**, Симфония № 4 ля мажор (*Итальянская*)
- ✓ **В. А. Моцарт**, Концерт № 21 для фортепиано с оркестром до мажор
- ✓ **М. Равель**, *Болеро*
- ✓ **С. Рахманинов**, Концерт № 2 для фортепиано с оркестром до минор
- ✓ **Н. Римский-Корсаков**, Сюита *Шехеразада*
- ✓ **Х. Родриго**, *Аранхуэсский концерт*
- ✓ **Дж. Россини**, Увертюра к опере *Вильгельм Телль*

- ✓ **П. И. Чайковский**, Балеты *Щелкунчик*, *Ромео и Джульетта*; Концерт для скрипки ре мажор; Концерт № 1 для фортепиано си-бемоль мажор
- ✓ **И. Штраус**, Вальс *Голубой Дунай*
- ✓ **Ф. Шуберт**, Симфония № 8 (*Незаконченная*)

Список 2: для ищущих

Эти произведения не так “на слуху”, как пьесы из списка № 1, но все же вполне съедобны.

- ✓ **И. С. Бах**, Сюита для оркестра № 3
- ✓ **С. Барбер**, Увертюра к *Школе скандала*
- ✓ **Б. Барток**, Румынские танцы
- ✓ **Г. Берлиоз**, Увертюра *Римский карнавал*
- ✓ **Л. Бетховен**, Симфонии № 3 (*Героическая*) и № 7; Концерт для скрипки ре мажор
- ✓ **И. Брамс**, Симфонии № 1 и № 2
- ✓ **Р. Вагнер**, Увертюра к опере *Риенци*
- ✓ **К. М. Вебер**, Увертюра к опере *Вольный стрелок*
- ✓ **А. Вивальди**, Любая из концертов (особенно концерт для четырех скрипок)
- ✓ **И. Гайдн**, Симфония № 104 ре мажор
- ✓ **Г. Ф. Гендель**, Сюита *Музыка вод*; любой *Концерто грассо*
- ✓ **Дж. Гершвин**, Концерт для фортепиано фа мажор; Сюита *Американец в Париже*
- ✓ **А. Дворжак**, Концерт для виолончели си минор; Серенада для струнных ми мажор; Серенада ми-бемоль мажор
- ✓ **Ф. Лист**, *Венгерская рапсодия* № 2
- ✓ **Ф. Мендельсон**, Симфония № 3 ля минор (*Шотландская*)
- ✓ **В. А. Моцарт**, Скрипичный концерт № 5 ля мажор; Концерт для фортепиано с оркестром до минор, К. 491; Симфония № 40 соль минор и вообще любые другие произведения
- ✓ **С. С. Прокофьев**, симфония № 1 (*Классическая*)
- ✓ **Н. А. Римский-Корсаков**, *Испанское каприччио*
- ✓ **Дж. Россини**, Любая из его увертюр
- ✓ **К. Сен-Санс**, *Карнавал зверей*
- ✓ **Ян Сибелиус**, Симфоническая поэма *Финляндия*
- ✓ **Б. Сметана**, Поэма *Влтава* из симфонического цикла *Моя родина*
- ✓ **И. Стравинский**, Балет *Петрушка*
- ✓ **Ф. Шуберт**, Симфония № 5 си-бемоль мажор
- ✓ **Р. Шуман**, Симфония № 2 до мажор
- ✓ **П. И. Чайковский**, Симфонии № 4 и № 5

Список 3: для сомневающихся

Умеренно трудные пьесы для подготовленных ушей (могут перевернуть вашу жизнь).

- ✓ **Адамс**, *The Chairman Dances*
- ✓ **И. С. Бах**, Месса си минор

- ✓ **С. Барбер**, Адажио для струнных; *Ноксвилл, лето 1915-го*
- ✓ **Г. Берлиоз**, *Фантастическая симфония*
- ✓ **Л. Бернштейн**, Симфонические танцы из мюзикла *Вестсайдская история*
- ✓ **И. Брамс**, Симфонии № 3 и № 4
- ✓ **А. Брукнер**, Симфония № 4
- ✓ **Р. Вагнер**, Увертюры к операм *Летучий Голландец* и *Тангейзер*
- ✓ **Дж. Верди**, *Реквием*
- ✓ **К. Дебюсси**, Прелюдия к “Послеполуденному отдыху фавна”
- ✓ **З. Кодай**, *Танцы Галанты* для симфонического оркестра, вариации на тему венгерской народной песни *Лети, павлин*
- ✓ **Г. Малер**, Симфонии № 1 и № 4
- ✓ **М. П. Мусоргский**, *Картинки с выставки* (в обработке Мориса Равеля)
- ✓ **К. Орф**, Сценическая кантата *Кармина бурана*
- ✓ **М. Равель**, Балет *Дафнис и Хлоя*
- ✓ **С. Рахманинов**, *Равсодия на тему Паганини*; Концерт для фортепиано № 3
- ✓ **Ян Сибелиус**, Скрипичный концерт; Симфонии № 1 и № 2
- ✓ **И. Стравинский**, Балет *Жар-птица*
- ✓ **М. Фалья**, Три танца *Треуголка*
- ✓ **Ц. Франк**, Симфония ре минор
- ✓ **Г. Холст**, Сюита *Планеты*
- ✓ **П. И. Чайковский**, Симфония № 6
- ✓ **Р. Штраус**, Симфонические поэмы *Веселые проказы Тили Уленипигеля* и *Дон Жуан*
- ✓ **Э. Элгар**, Оркестровые вариации *Загадка*

Список 4: для понимающих

Пьесы покруче для безрассудно смелых ушей.

- ✓ **Дж. Адамс**, *Short Ride in a Fast Mashine*
- ✓ **С. Барбер**, Первый и второй этюды; Симфония № 1
- ✓ **Б. Барток**, Дивертисмент для струнных; Концерт для оркестра
- ✓ **Э. Блох**, *Кончерто гротто* № 1
- ✓ **А. Брукнер**, Симфония № 5
- ✓ **Р. Вагнер**, Опера *Тристан и Изольда*: прелюд и *Liebestod*
- ✓ **Горецкий**, Симфония № 3
- ✓ **К. Дебюсси**, *Море*
- ✓ **Ч. Ив**, *The Unanswered Question*
- ✓ **Г. Малер**, Симфонии № 2 и № 5; Вокальный цикл с оркестром *Песни странствующего подмастерья*
- ✓ **К. Нильсен**, Симфония № 3 (*Sinfonia espansiva*) и симфония № 4 (*Неуничтожаемая*)
- ✓ **С. С. Прокофьев**, Симфония № 5; Балет *Ромео и Джульетта*
- ✓ **М. Равель**, *Испанская рапсодия*

- ✓ **С. Рахманинов**, Симфонические танцы
- ✓ **И. Стравинский**, Балет *Петрушка*
- ✓ **А. Шенберг**, Струнный секстет *Просветленная ночь*
- ✓ **Р. Штраус**, Фантастические вариации на рыцарскую тему *Дон Кихот*; Симфоническая поэма *Жизнь героя*

Список 5: с перцем



Загадочные пьесы для совсем потерявших голову ушей: выразительность на грани фантастики.

- ✓ **Дж. Адамс**, *Harmonienlehre*
- ✓ **С. Барбер**, Балет *Медея и Танец возмездия*
- ✓ **Б. Барток**, *Музыка для струнных, ударных и челесты*; Балет *Чудесный мандарин*
- ✓ **А. Берг**, Концерт для скрипки с оркестром
- ✓ **А. Веберн**, *Пассакалья*, оп. 1.
- ✓ **Ч. Ив**, Симфония № 2
- ✓ **Корильяно**, Симфония № 1
- ✓ **Г. Малер**, Симфония № 9
- ✓ **С. С. Прокофьев**, *Скифская сюита*
- ✓ **М. Равель**, Хореографическая поэма *Вальс*
- ✓ **И. Стравинский**, Балет *Весна священная*
- ✓ **П. Хиндемит**, Симфония *Матис*
- ✓ **А. Шенберг**, Цикл баллад *Песни Гурре*
- ✓ **Д. Д. Шостакович**, Симфония № 1
- ✓ **Р. Штраус**, Симфоническая поэма *Так говорил Заратустра*
- ✓ **Л. Яначек**, Славянская рапсодия для оркестра *Тарас Бульба*

Краткий экскурс в историю музыки

Тригорианские хоралы, Моцарт, Бетховен... Десятки имен — есть от чего закружиться голове! Как тут разберешься, кто был чьим современником? Это приложение мы написали специально, чтобы вам было легче отвечать на такие вопросы о композиторах, пьесах и событиях, с ними связанных.

К слову, приносим извинения за то, что бег времени не изображен в виде горизонтальной шкалы, принятой в подобных исторических сводках. Дело в том, что издатель объяснил нам, что это невозможно, потому что в этом случае ширина книги будет не меньше 18 футов. Мы поверили ему на слово.

На заре человечества. Люди слагают первые песни и аккомпанируют себе на примитивных музыкальных инструментах: волынках, свистках, барабанах и камнях. Впереди еще тысячелетия осмысления суеты вокруг музыки.

VII век н. э. Папа Григорий I (“Великий”) канонизирует культовые напевы христиан и сводит их в общую систему церковных песнопений, или хоралов (отсюда — *Григорианские хоралы*), каждый из которых исполнялся строго в определенные дни года.

1025 г. Гвидо из Арrezzo пишет свой первый труд по теории музыки, в котором завещает потомкам изобретенную им систему нотирования (*записи нот на нотной бумаге* — какова мысль!) вместе с первыми названиями нот (*до, ре, ми, фа...*).

1066 г. Норманны покоряют Англию.

1215 г. Король Англии Джон I (и единственный) ставит свою подпись на *Великой хартии вольностей*. Кто-то от скуки изредка бренчит на мандолине.

Начало XIV в. В Италии набирает обороты Ренессанс.

1492 г. Колумб бороздит океанские просторы.

1517 г. В Виттенберге Мартин Лютер набрасывает свои 95 тезисов против продажи индульгенций.

1522 г. Появляется *итальянский мадригал* — первое хоровое многоголосье.

1587 г. Клаудио Монтеверди (1567-1643) публикует свой первый сборник мадригалов.

1601 г. Шекспир ставит последнюю точку в “Гамлете”.

1607 г. В Америке обосновалась колония Джемстаун. В Италии Монтеверди пишет свою первую оперу *Орфей*.

1620 г. В Новый Свет прибывают поселенцы и записывают свой первый компакт *May-flower*¹.

1643 г. Пяти лет от роду Луи XIV становится *Солнечным* королем Франции.

Середина XVII в. Расцвет Барокко.

1678 г. В Италии появляется на свет будущий автор *Времен года*.

1685 г. В Эйзенахе, Германия, родился Иоганн Себастьян Бах. В Галле, Германия, родился Георг Фридрих Гендель.

¹ “Майский цветок” — так назывался корабль первых переселенцев в Америку.

- 1709** г. Бартоломео Кристофори изобретает первое фортепиано (*gravicembalo col piano e forte*).
- 1717** г. Гендель сочиняет *Музыку вод* и исполняет ее на плывущем баркасе во время лодочной прогулки по Темзе короля Георга.
- 1722** г. Бах создает *Хорошо темперированный клавир*.
- 1732** г. В Австрии, поблизости Хорватии и Словакии, родился Франц Иозеф Гайдн.
- 1742** г. В Дублине, Ирландия, состоялась премьера *Мессии* Генделя.
- 1750** г. Умер Бах. Примерно к этому же времени относят начало эры Классицизма.
- 1756** г. В Зальцбурге, Австрия, родился Вольфганг Амадей Моцарт.
- 1770** г. В Бонне, Германия, родился Людвиг ван Бетховен.
- 1776** г. В США подписана Декларация независимости.
- 1785** г. Моцарт сочиняет концерт для фортепиано с оркестром № 22 ми-бемоль мажор.
- 1787** г. В США принята конституция. Моцарт пишет *Дон Жуана*.
- 1789** г. Разражается французская революция. Джордж Вашингтон становится первым президентом Соединенных Штатов.
- 1791** г. В возрасте 35 лет в Вене умирает Моцарт, не успев закончить *Реквием*. Гайдн пишет симфонию № 94 (*Сюрприз*).
- 1798** г. Родился Франц Шуберт — будущий Король песни.
- 1804** г. Наполеон объявляет себя императором Франции. Решив, что Наполеон — обыкновенный самовлюбленный профан, Бетховен вымарывает посвящение на титульном листе своей Третьей, *Героической*, симфонии. Начинается эпоха Романтизма.
- 1806** г. Бетховен пишет *Четвертую* симфонию.
- 1807** г. Бетховен пишет *Пятую* и *Шестую* симфонии.
- 1809** г. В возрасте 77 лет в Вене умирает Гайдн. В Гамбурге появляется на свет Феликс Мендельсон.
- 1810** г. В Цвикау, Саксония, родился Роберт Шуман.
- 1812** г. Соединенные Штаты объявляют войну Великобритании. Наполеон терпит поражение в России. Бетховен пишет *Седьмую* и *Восьмую* симфонии.
- 1815** г. Изобретен метроном. Наполеон снова терпит поражение, теперь уже под Ватерлоо.
- 1823** г. Бетховен завершает *Девятую* симфонию, в которую впервые для этого жанра включены партии для хора и солистов. Франц Шуберт сочиняет песню *Прекрасная мельничиха*.
- 1826** г. Феликс Мендельсон, 17-ти лет, создает увертюру *Сон в летнюю ночь*. Умер Карл Мария фон Вебер.
- 1827** г. Скончался Бетховен.
- 1828** г. Умер Шуберт. Похоронные бюро процветают.
- 1829** г. В Париже идет премьера *Фантастической симфонии* Гектора Берлиоза (1803–1869). Мендельсон обнаруживает *Страсти по Матфею* Баха и руководит первым публичным исполнением произведения спустя 100 лет после его создания.
- 1833** г. В Гамбурге, Германия, родился Иоганнес Брамс.
- 1838** г. В Бостоне открывается первая в США публичная музыкальная школа. Роберт Шуман создает пьесы для фортепиано: *Детские сцены* и *Крейслериану*.
- 1840** г. В России родился Петр Чайковский.
- 1842** г. Основаны Нью-Йоркский и Венский филармонические оркестры. Рихард Вагнер (1813–1883) пишет свою первую принесшую ему успех оперу *Риенци*. Михаил Глинка (1804–1857) сочиняет оперу *Руслан и Людмила*.
- 1847** г. В Лейпциге умирает Феликс Мендельсон.
- 1848** г. В Ирландии свирепствует картофельный голод. В Калифорнии находят золото. Карл Маркс и Фридрих Энгельс издадут *Манифест коммунистической партии*.
- 1851** г. Герман Мелвилл пишет роман *Моби Дик*. Роберт Шуман пишет свою Третью симфонию.
- 1856** г. В возрасте 46 лет в психиатрической лечебнице умер Шуман.

1861 г. В США начинается гражданская война. В России отменяется крепостное право. В Париже идет премьера оперы Вагнера *Тангейзер*.

1868 г. Иоганнес Брамс сочиняет *Немецкий реквием*.

1874 г. Модест Мусоргский (1839–1881) пишет *Картинки с выставки* и оперу *Борис Годунов*.

1875 г. Бедржих Сметана (1824–1884) создает цикл поэм *Моя родина*. Эдвард Григ (1843–1907) сочиняет музыку по пьесе Генрика Ибсена *Пер Гюнт*. Антонин Дворжак (1841–1904) пишет *Серенаду для струнных*.

1877 г. В возрасте 43 лет Иоганнес Брамс заканчивает свою Первую Симфонию, а еще через месяц — Вторую. Томас Эдисон изобретает фотографию.

1882 г. В России родился Игорь Стравинский.

1885 г. Брамс завершает свою Четвертую симфонию.

1888 г. Николай Римский-Корсаков (1844–1908) создает *Шехеразadu*. Винсент Ван Гог пишет *Подсолнухи*.

1889 г. Рихард Штраус (1864–1949) сочиняет симфоническую поэму *Дон Жуан*, Густав Малер (1860–1911) — Первую симфонию.

1892 г. В Нью-Йорк приезжает Дворжак.

1893 г. Чайковский пишет Шестую симфонию (*Патетическую*) и через неделю после премьеры, на которой сам дирижировал произведением, умирает.

1894 г. в Москве коронован Николай II, последний русский царь. Дворжак создает Девятую симфонию (*Из Нового света*), Клод Дебюсси (1862–1918) — Прелюдию к “Послеполуденному отдыху фавна”.

1897 г. В возрасте 64 лет в Вене умирает Иоганнес Брамс.

1899 г. Ян Сибелиус (1865–1957) пишет поэму *Финляндия*. Скотт Джоуплин (1868–1917) пишет рэгтайм *Кленовый лист*.

1900 г. Родился Аарон Копленд.

1901 г. Сергей Рахманинов (1873–1943) сочиняет Второй фортепианный концерт, сразу после сеанса гипноза, которому он подвергся в связи с перенесенной болезнью. Малер пишет Четвертую симфонию.

1905 г. Дебюсси заканчивает работу над симфонической поэмой *Море*.

1907 г. Впервые по радио звучит музыка. Малер становится дирижером в Metropoiten Opera в Нью-Йорке.

1909 г. Слава Малера как дирижера растет, и вот он уже руководит оркестром нью-йоркской филармонии.

1910 г. Морис Равель (1875–1937) пишет балеты *Дафнис и Хлоя* и *Моя мать гусыня*, Игорь Стравинский — *Жар-птицу* для “Русских сезонов” в Париже. Впервые исполнена Восьмая симфония (*Симфония тысячи участников*) Малера. Родился Самюэл Барбер.

1913 г. В Париже состоялась премьера *Весны священной* И. Стравинского, вызвавшая беспорядки, переросшие через год в Первую мировую войну.

1917 г. В России к власти приходят большевики. Соединенные Штаты принимают участие в Первой мировой войне.

1918 г. Сергей Прокофьев (1891–1953) пишет Первую симфонию (*Классическую*). Первая мировая война заканчивается. В Массачусетсе родился Леонард Бернстайн.

1922 г. Арнольд Шенберг (1874–1951) изобретает 12-тоновый метод композиции. Карл Нильсен (1865–1931) пишет Пятую симфонию. Джеймс Джойс заканчивает *Улисса*. В Италии после фашистского переворота начинается эпоха диктатуры Муссолини.

1924 г. В Советском Союзе после смерти Ленина начинается эпоха диктатуры Сталина. Джордж Гершвин (1898–1937) пишет *Рапсодию в голубых тонах*.

1926 г. Дмитрий Шостакович (1906–1975) в качестве дипломной работы представляет выпускной комиссии Ленинградской консерватории свою Первую симфонию.

1929 г. Рынок ценных бумаг приходит в упадок, повергнув Соединенные Штаты в Великую депрессию. Уильям Фолкнер пишет роман *Звук и ярость*.

1935 г. Альбан Берг (родился в 1885) пишет концерт для скрипки с оркестром и умирает. Гершвин пишет оперу на негритянские темы *Порги и Бесс*. Барбер сочиняет *Адажио для струнных*, ухитряясь одновременно заставлять публику рыдать над фильмом “Взвод”.

1937 г. Шостакович сочинил Пятую симфонию и назвал ее “Ответ советского художника на справедливую критику”.

1939 г. Начинается Вторая мировая война. Прокофьев пишет музыку к фильму *Александр Невский*.

1944 г. Аарон Копленд создает балет *Весна в Аппалачах*.

1945 г. Заканчивается Вторая мировая война.

1948 г. Джон Кейг (родился в 1912) пишет *Сонату* и *Интерлюдия* для подготовленного фортепиано.

1953 г. Уотсон и Крик создают пространственную модель ДНК. В Москве 5 марта умер Прокофьев, в один день со Сталиным.

1957 г. Советский Союз запускает свой первый Спутник. Бернштейн пишет *Вестсайдскую историю*.

1969 г. Американские астронавты впервые в истории высаживаются на Луне.

1971 г. Умер Стравинский.

1981 г. Умер Барбер.

1982 г. Филипп Гласс (родился в 1937) пишет музыку к фильму *Koyaaniskatsi*.

1987 г. Джон Адамс (родился в 1947) пишет оперу *Никсон в Китае*.

1990 г. Умирают Бернштейн и Копленд.

1998 г. В свет вышла книга *Классическая музыка для чайников*.

Приложение В

Словарь терминов

brio (итал.) — живо, с огнем.

vibrato (итал.) — колебание звука вокруг одной и той же ноты. Придает звукам теплую окраску, повышает их эмоциональную выразительность.

адажио (итал. **adagio**) — медленно.

аккорд — три или больше одновременно звучащие ноты.

аллегретто (итал. **allegretto**) — умеренно быстро.

аллегро (итал. **allegro**) — быстро, живо.

анданте (итал. **andante**) — умеренно медленно, спокойно.

андантино (итал. **andantino**) — немного скорее, чем анданте.

атональность — отсутствие тональности, отказ от лада; атональная музыка производит впечатление чужеродности и неблагозвучия.

аччелерандо (итал. **accelerando**) — обозначение в нотах, указывающее на постепенное ускорение темпа; сокращенно *accel.*

барокко — период истории, длившийся с середины XVII до середины XVIII века; для музыки этой эпохи характерна чувственность и красочность музыки и строгость музыкальных форм.

вальс — подвижный бальный танец на три четверти.

виваче (итал. **vivace**) — живо.

гамма — восходящий или нисходящий звукоряд в пределах октавы.

гармоническая прогрессия — характерная последовательность аккордов, то же, что и *аккордовая прогрессия*, или *аккордовая последовательность*.

гармония — 1) аккорд сопровождения, соответствующий некоторой ноте или нотам мелодии; 2) дисциплина, описывающая законы чередования аккордов в произведениях.

глиссандо — в переводе с итальянского *скольжение*: приемы игры на музыкальных инструментах, с помощью которых добиваются непрерывного скольжения звука между двумя нотами.

григорианский хорал — простая мелодия, обычно с латинским текстом, которую хор монахов исполнял в один голос и без сопровождения.

декрешendo (итал. **decrescendo**) — постепенное ослабление звука, то же, что и *диминуэндо*.

дивертисмент — танцевальная сюита развлекательного характера.

диминуэндо (итал. **diminuendo**) — постепенное ослабление звука. То же, что и *декрешendo*.

динамика — изменение громкости звучания по ходу произведения.

диссонанс — резкое, терпкое созвучие, вызывающее ощущение несогласованности.

додекафония — метод композиции, провозглашающий равноправие всех 12 тонов хроматической гаммы, из которых автор выбирает определенную комбинацию нот и строит на них свое произведение.

доля — время, затраченное на то, чтобы топнуть ногой один раз.

дополнительные линейки — линейки, которые дописывают над или под основными пятью линейками нотного стана.

дробь — частые ритмичные удары палочками или колотушками по поверхности барабана.

импрессионизм — течение в изобразительном искусстве и музыке, представители которого стараются выразить художественными средствами впечатления, навеянные цветом, звуком, запахом и вкусом.

интервал — расстояние между двумя нотами.

интонирование — чистота воспроизведения музыкальных звуков, может быть точным или неточным (фальшивым).

каданс — гармонический оборот, завершающий произведение, его часть или отдельное построение.

каденция — свободная импровизация виртуозного характера, исполняемая соло в конце одной из частей концерта.

кантата — музыкальное произведение религиозного характера для хора и оркестра.

классицизм — период истории, длившийся с середины XVIII до начала XIX века; по сравнению с произведениями эпохи Романтизма и Барокко музыка этого периода отличается большей строгостью и одухотворенностью.

контрапункт — две или больше мелодии, звучащие одновременно.

концерт — музыкальное произведение для солирующего инструмента и оркестра.

крепендо (итал. **crescendo**) — буквально *увеличивая*. Постепенное усиление звука.

ларгетто (итал. **larghetto**) — немного скорее, чем ларго.

ларго (итал. **largo**) — широко.

лейтмотив — яркий, образный мелодический оборот, характеризующий персонаж, идею, событие и т.п. Впервые лейтмотивы использованы Рихардом Вагнером.

ленто (итал. **lento**) — медленно.

мадригал — пьеса, состоящая из куплетов и припева, не менее чем для трех голосов, часто без аккомпанемента. Популярна в эпоху Возрождения.

марш — пьеса, под которую маршируют. Часто пишется в размере две четверти.

маэстозо (итал. **maestoso**) — величественно.

менуэт — старинный придворный танец на три четверти, предшественник вальса.

меццо пиано (итал. **mezzo piano**, сокр. *mp*) — не слишком тихо.

меццо форте (итал. **mezzo forte**, сокр. *mf*) — умеренно громко.

минимализм — создание произведений с одним и тем же повторяющимся мотивом и однообразным ритмом и гармонией.

модерато (итал. **moderato**) — умеренно скоро.

мотив — небольшое музыкальное построение — характерный фрагмент темы, часто из двух-трех нот.

неоклассицизм — буквально *новая классика*. Течение в творчестве композиторов XX века, например Сергея Прокофьева. Характерно сочетание строгости и соразмерности формы, присущих стилю композиторов эпохи Классицизма, с современной терпкостью созвучий.

нота — звук определенной частоты, выражаемой числом колебаний в секунду.

нотный стан — пять параллельных линеек, на которых и в промежутках между которыми пишутся ноты.

опера — пьеса, положенная на музыку.

оратория — музыкальное произведение для солистов-певцов, хора и оркестра, написанное, как правило, на библейский сюжет.

оркестровка — аранжировка произведения для исполнения оркестром.

пауза — значок в нотном письме, обозначающий перерыв в звучании.

песенный цикл — группа песен, связанных тематически.

пианиссимо (итал. **pianissimo**, сокр. *pp*) — очень тихо.

пианиссиссимо (итал. **pianississimo**, сокр. *ppp*) — едва слышно.

пиано (итал. *piano*, сокр. *p*) — тихо.

прерванный каданс — гармонический оборот, который стремится к тонике, но не разрешается в нее.

престиссимо (итал. *prestissimo*) — очень, очень быстро.

престо (итал. *presto*) — очень быстро.

программная музыка — музыка, созданная на определенную тему (сюжет). Одна из характерных форм — симфоническая поэма.

размер — количество долей, объединенных в одном такте, способ деления музыкального времени. Бывает двудольный, трехдольный, четырехдольный.

разработка — средняя часть произведений сонатной формы, на протяжении которой композитор развивает — разрабатывает — тему, давая ей новые неожиданные толкования.

рапсодия — музыкальная композиция свободной формы.

ренессанс — в переводе с французского Возрождение. Период с начала XV до середины XVII века.

реприза — в произведениях сонатной формы — третья часть, повторяющая темы экспозиции или всю экспозицию целиком.

речитатив — напевная декламация: исполнитель не поет, а “проговаривает” ноты.

романтизм — период в истории музыки, изобразительного искусства и литературы (большая часть XIX — начало XX века), характеризующийся жизненной правдой и полнотой чувств.

рондо (итал. *rondo*) — музыкальная форма, основанная на многократном повторении главной темы, чередующейся с разработками побочных тем.

рубато (итал. *rubato*) — буквально *похищенный*. Выразительный прием, исполнение в свободном темпе, не строго в такт. Широко применялся композиторами-романтиками.

серенада — род сюиты для инструментального ансамбля или оркестра, песня в честь возлюбленной.

симфоническая поэма — музыкальное произведение свободной формы, написанное для симфонического оркестра, повествующее о развитии неких событий, т.е. обладающее сюжетом.

симфония — музыкальное произведение для большого количества инструментов, в канонической форме — четырехчастное.

скерцо (итал. *scherzo*) — буквально *шутка*. Музыкальная пьеса в живом, стремительном темпе, обычно третья часть сонаты или симфонии.

сольмизация — система названий нот гаммы с помощью слогов (*до, ре, ми, фа* и т.д.).

соната — от итальянского “sonata” — *пробная*. Музыкальная композиция, первоначально служившая для демонстрации звучания и техники игры на музыкальном инструменте, иногда исполнялась с фортепианным аккомпанементом.

сонатина — небольшая соната, обычно без разработки.

струнный квартет — 1) ансамбль инструментов, включающий две скрипки, альт и виолончель; 2) музыкальное произведение, предназначенное для исполнения ансамблем такого состава.

сюита — цикл музыкальных пьес, обычно контрастных по характеру танцев.

темп — скорость.

трактовка — совокупность представлений исполнителя о том, какими в данном произведении должны быть темп, соотношение инструментов, динамика, длительности нот, фразировка и общее настроение.

трель — быстрое чередование двух нот.

трио — 1) ансамбль трех инструментов; 2) музыкальное произведение для такого ансамбля; 3) контрастная средняя часть менуэта или скерцо.

фантазия — пьеса, для которой характерна свободная трактовка формы.

форте (итал. *forte*, сокр. *f*) — громко (в переводе с итальянского *сильно*).

фортиссимо (итал. *fortissimo*, сокр. *ff*) — очень громко.

фуга — пьеса, в которой несколько музыкальных линий, или голосов, вступающих поочередно, самостоятельно развивают главную и побочную темы.

часть — раздел симфонии, концерта, сонаты или камерного произведения, имеющий характерные темп, тональность и форму.

экспозиция — вступительный раздел в первых частях произведений для оркестра, в котором излагаются главные темы.

Предметный указатель

A

Adagio, 116; 242
Allegretto, 242
Allegro, 116; 133; 242
Andante, 116; 242
Andantino, 2426

B

Beatles, 26; 29

C

Canzona, 255
Con alma, 242
Con brio, 242
Crescendo, 136
Crescendo , 241

D

Diminuendo, 241
Double, 36

F

Forte, 239
Fortissimo, 133; 240
Fortississimo, 136; 240

G

Giocoso, 133
Grammophon, 262

H

Haffner Serenade, 97

I

Idee fixe, 62

L

Lamentoso, 135
Larghetto, 242
Largo, 242
Lento, 242
Lieder, 46; 99

M

Mezzo-forte, 240
Mezzo-piano, 240
Moderato, 116; 242

P

Philips, 262
Pianissimo, 240
Pianississimo, 240
Piano, 239
Posthorn Serenade, 97
Prestissimo, 242
Presto, 116; 242

Q

Queen, 100

R

Rondo, 116

S

Sony, 262

T

Tin Pan Alley, 87

A

Аарон Копленд, 86
Абонемент, 261
Абсолютный слух, 165
Авангард, 247
Автографы, 151
Аккорд, 81; 173; 207; 233; 243
Александр Бородин, 73
Александр Невский, 82
Аллеманда, 96
Аллилуйя, 184
Альт, 163; 167
Альтист Данилов, 168
Альтовая флейта, 177
Альфред Шнитке, 168
Амплитуда звука, 155
Английский рожок, 179
Анекдоты, 163
Ансамбль, 256

Антон Веберн, 85
Антонин Дворжак, 67; 135
Антонио Вивальди, 31
Антракт, 141
Аплодисменты, 111
Аппалачская весна, 87
Аппассионата, 46
Арии, 101
Арнольд Шенберг, 85
Артикуляция , 118
Арфа, 171
Атональная музыка, 85; 251

Б

Балакирев, 73
Балет, 23; 102
Балетные сюиты, 103
Банджо, 174
Барабан, 27; 197
Барбер, 88
Барокко, 27; 30; 37; 44; 97; 113; 122; 125
Басовая флейта, 178
Басовый ключ, 217
Бах, 35; 126
Бедржих Сметана, 66
Бекар, 155
Бемоль, 155; 215; 219
Бета-блокировщики, 144
Бетховен, 39; 43; 84; 131
Богемская рапсодия, 100
Болеро, 26; 79
Большая секста, 227
Большая секунда, 224
Большая септима, 227
Большая терция, 224
Бранденбургские концерты, 37
Брачные узы, 142
Бридж, 126
Бубен, 201
Бурре, 96

В

Вакансии, 142
Валторна, 187
Валькирия, 62
Вариации, 98
Венгерская рапсодия, 61
Вентили, 187
Веселые забавы Тиля
Уленшпигеля, 64

Весна священная, 81; 113; 138; 166
Вестсайдская история, 88
Вибрато, 165
Вильгельм Фридеманн Бах, 36
Виолончель, 163; 169
Владимир Горовиц, 165
Влтава, 67
Вольный стрелок, 51
Вольфганг Амадей Моцарт, 24; 39;
84; 128
Восьмые, 210
Времена года, 32

Г

Гавот, 96
Гамма, 155; 231
Гармонии, 27
Гармонические
последовательности, 234
Гармония, 207; 233
Гварнери, 164
Гвидо из Арrezzo, 28
Гектор Берлиоз, 51
Генеральные репетиции, 110
Генрик Ибсен, 70
Георг Гендель, 33; 34; 125
Героическая симфония, 44
Гитара, 173
Глиссандо, 172; 191; 197
Глокеншпиль, 199
Глория, 33
Гобой, 178
Голос, 183
Голубой Дунай, 59
Гонг, 202
Григорианские хоралы, 28
Гриф, 163
Громкость, 241
Групповое исполнение, 255
Густав Малер, 62

Д

Данте, 29
Дафнис и Хлоя, 80; 114
Дебюсси, 25; 78; 137
Джованни да Палестрина, 29
Джордж Гершвин, 87
Джузеппе Самmartини, 31
Диалог Ветра и Моря, 137
Дивертисменты, 97
Диез, 155; 215; 219
Динамика, 239
Дирижер, 107; 120; 122; 151; 239
Дирижирование, 123
Дмитрий Шостакович, 82
Добавочные линейки, 216
Дональд Кнут, 195; 202
Дон Жуан, 41; 63
Дон Кихот, 63

Дубль, 36
Духовые, 175
Дуэт, 48
Дюк Эллингтон, 29

Ж

Жар-птица, 81
Женитьба Фигаро, 41
Жига, 96
Жизнь героя, 63
Жизнь музыканта, 141
Жизнь оркестранта, 148
Жорж Санд, 55

З

Записи музыки, 125
Звукопись, 31
Звукоподражание, 31
Знаки в ключе, 239
Золушка, 102

И

Игорь stravинский, 24; 74; 80;
102; 108
Из Нового Света, 68
Импрессионисты, 78
Импровизации, 36
Инквизиция, 32
Интервалы, 207; 223; 265
Интерпретация, 120
Интонации, 251; 252
Иоганн Брамс, 58; 84; 133
Иоганн Себастьян Бах, 35
Иоганн Христиан Бах, 36
Испанская рапсодия, 80
Исполнения на сцене, 239
История жизни композиторов, 27
История музыки, 27
История солдат, 260

Й

Йозеф Гайдн, 25; 38; 43; 84

К

Кабинетный рояль, 157
Каденция, 64; 95; 130; 132; 251
Камерная музыка, 255
Камертон, 165
Канифоль, 164
Кантата, 36; 101
Кантата в честь кофе, 101
Канцона, 255
Карл Вебер, 50
Карл Филипп Эммануил Бах, 36
Карнеги-холл, 87

Картинки с выставки, 74
Кастаньеты, 202
Католическая месса, 28
Кварта, 225
Квартеты Разумовского, 46; 255
Квинта, 226
Квинтет, 256
Клавесин, 155; 159
Клавиши, 155
Клавишные, 155
Кларнет, 180
Классицизм, 27; 37
Классическая музыка, 23
нашего века, 78
Классический период, 44
Клаудио Монтеверди, 30
Клод Дебюсси, 25; 78; 79; 137
Кода, 133
Колки, 163
Колокольчики, 199
Компакт-диски, 2626
Композитор, 239
Композиция, 248
Конденсация, 187
Контрабас, 163; 170
Контракт, 150
Контрапункт, 37; 251
Концерт, 32; 94; 251
Концертино, 94
Концертмейстер, 118
Концертные сезоны, 261
Кончерто гротто, 35
Коровьи бубенцы, 203
Корсар, 54
Крейцера соната, 46
Крещендо, 130; 251
Крон, 187
Ксилофон, 199
Кулиса, 191
Куранта, 96

Л

Лады, 173
Лебединое озеро, 76; 102
Легато, 189
Леди Макбет Мценского уезда, 83
Лексикон, 247
Лемминкяйнен, 71
Леонард Бернстайн, 88
Лимерик, 159
Литавры, 34; 196
Литература, 23
Ложная каденция, 64; 109
Лондонская симфония, 39
Лунная соната, 46
Лунный Пьеро, 85
Лучано Паваротти, 101
Лучшие места, 249
Любовь, 142
Людвиг ван Бетховен, 43
Ля-440, 119

М

Магнификат, 37
Мадригал, 30
Мажор, 237
Мажорная гамма, 231
Мажорная тональность, 126
Малая секста, 230
Малая секунда, 228
Малая септима, 230
Малая терция, 229
Маленькая ночная серенада, 43
Маленькая сюита, 72
Мандолина, 174
Маримба, 199
Мария Терезия, 39
Маскарад, 72
Маскарадный костюм, 108
Медитация Медеи
 и танец возмездия, 113
Медные духовые, 185
Менуэт, 92; 93; 96
Месса, 28; 48
 в честь лорда Нельсона, 39
 до минор, 41
Мессия, 34; 35; 101
Метроном, 120; 246
Минор, 233
Минорная тональность, 126
Михаил Балакирев, 73
Михаил Глинка, 72
Могучая кучка, 72
Модернизм, 249
Модест Мусоргский, 73
Молоточки, 159
Монахи, 27
Монтеверди, 30
Море, 79
Морис Равель, 78
Моя Родина, 67
Музыка вод, 125
Музыка для королевского
 фейерверка, 34
Музыкальная форма, 91
Музыкальные гаммы, 27
Музыкальные темы, 92
Музыкальный момент, 47
Музыкальный слух, 265

Н

Наполеон Бонапарт, 44
Настройка, 164
 инструментов, 118
Натуральная валторна, 187
Небылицы, 141
Немецкий реквием, 59
Неоклассический стиль, 82
Неопределенность лада, 237
Никколо Паганини, 59

Николай Римский-Корсаков, 73
Нисходящая гамма, 135
Новая венская школа, 84
Новички, 248
Нотное письмо, 208
Нотный стан, 208
Ноты, 156; 239
Ночная серенада, 43
Ночь на Лысой Горе, 74
Нюрнбергские мастерзингеры, 62

О

Обозначения динамики, 239
Обучение музыкантов, 249
Ода к радости, 45
Октава, 156; 227
Октет, 256
Опера, 30; 61
Оперетты, 101
Оратории, 100
Орган, 155; 160
Оркестр, 115; 141
Оркестровка, 239; 242; 252
Оркестровщик, 243

П

Партитура, 243
Патетическая соната, 46
Паузы, 209
Педали, 158; 161; 171
Пер Гюнт, 70
Песенные формы, 100
Песенный цикл, 100; 118
Песня, 255
Петр Чайковский, 75; 135
Петрушка, 81
Петя и Волк, 82
Пикколо, 177
Пиццикато, 130; 166
Пласидо Доминго, 101
Плектр, 160
Подставка, 163
Половецкие пляски, 74
Половины, 210
Полутон, 231
Поперечные ребра, 210
Поручик Кижэ, 177
Посещение концерта, 248
Похищенное время, 252
Пробы, 142
Программа концерта, 107
Промежуточные ноты, 236
Пророк Илия, 49
Профессиональные болезни, 148

Р

Радио, 264
Развлечение, 24
Размер произведения, 212
Разработка, 131
Рансодия, 98; 99
 в голубых тонах, 87
Регистры органа, 161
Реквием, 42
Ренессанс, 29
Репертуар, 251; 2526
Реприза, 131; 132
Ригодон, 96
Риенци, 62
Римский карнавал, 53
Ритм, 27; 207; 239
Рихард Вагнер, 61
Рихард Штраус, 62
Роберт Шуман, 56
Рождественская оратория, 101
Рокки, 77
Романтизм, 44; 50; 113
Романтический вечер, 113
Ромео и Джульетта, 53; 76; 82
Рондо, 24; 93
Рояль, 157
Рубато, 251
Руслан и Людмила, 72
Русские сезоны, 80

С

Саддам Хуссейн, 60
Саксофон, 181
Сальери, 25; 42
Сарабанда, 96
Свидание, 113
Свободного смычка техника, 166
Себастьян и Себастьяна, 40
Серенады, 97
Сергей Прокофьев, 74; 82; 102
Сергей Рахманинов, 76
Серийная музыка, 85
Сила звука, 244
Симфонии, 37
Симфоническая музыка, 91
Симфоническая поэма, 99
Симфонический оркестр, 115
Симфония, 91
Синтезатор, 155; 162
Ситар, 174
Скерцо, 92; 93
Скрипичный ключ, 215
Скрипка, 163
Смерть и девушка, 48
Смерть и просветление, 63
Смычок, 164
Собачий вальс, 55
Сольфеджио, 28
Сон в летнюю ночь, 48

Соната, 37; 91; 93
 Сонатина, 94
 Сонатная форма, 92; 126; 131
 Сонет, 104
 Сопрано, 39
 Состав исполнителей, 255
 Спящая красавица, 102
 Средние века, 27
 Средний раздел, 126
 Стаккато, 189
 Стихи, 100
 Страдивари, 164
 Страсти по Матфею, 37; 49
 Структура концерта, 95
 Струнные, 163
 квартеты, 37
 Струнный октет, 48
 Струны, 164
 Студенты, 266
 Ступени, 211; 239
 Сурдина, 190
 Сценарист, 239
 Сэмюэль Барбер, 88
 Сюита, 96
 Сюрприз, 39; 98
 Сюрреализм, 248

Т

Так говорил Заратустра, 63
 Такты, 208; 239
 Тамтам, 202
 Тангейзер, 62
 Танцы, 96
 Тарелки, 195; 198
 Театр, 23
 Тема А, 126; 128
 Тема В, 129
 Тема С, 130
 Темп, 239
 Тональность, 64; 220; 2515
 Точка, 211
 Транспонирование, 180
 Трель, 96
 Треугольник, 200
 Трещотка, 195; 203
 Трио, 93
 Тристан и Изольда, 62
 Тритон, 229
 Тромбон, 190
 Трость, 178

Труба, 189
 Туалет, 109
 Туба, 192
 Туонельский лебедь, 71

У

Увертюра, 101; 114
 Ударные инструменты, 195
 Успех, 24

Ф

Фагот, 182
 Фантазии, 98
 Фантастическая симфония, 53; 114
 Феликс Мендельсон, 48
 Ференц Лист, 60; 99
 Фермата, 213
 Филадельфийское звучание, 166
 Филармонический оркестр, 115
 Фильмы о музыке, 264
 Финал, 93
 Фингальская пещера, 50
 Финляндия, 71
 Фламенко, 198
 Флейта, 176
 Форель, 256
 Форма концерта, 114
 Фортепиано, 155; 240
 Фрагменты, 144
 Франц Шуберт, 45; 46; 84
 Фредерик Шопен, 54
 Фуга, 37; 127
 Футбол, 104

Х

Хайку, 159
 Хвала Господу, 49
 Хорнпайп, 126
 Хоровые пьесы, 100
 Хорошо темперированный
 клавир, 126
 Хосе Карерас, 101

Ц

Цезарь Кюи, 73
 Целостность, 24

Целотонная гамма, 79
 Целые, 210
 Целый тон, 231
 Цены на билеты, 110
 Цуга, 191

Ч

Части симфонии, 92
 Человеческий голос, 183
 Четверти, 209
 Чувство меры, 202
 Чувство юмора, 185

Ш

Шейка, 163
 Шестнадцатые, 211
 Шехерезада, 74
 Штиль, 211
 Штраус, 62; 99
 Шутки, 163

Щ

Щелкунчик, 76; 102

Э

Эврианта, 51
 Эдвард Григ, 69
 Экскурсии, 261
 Эксперименты, 247
 Экспозиция, 131; 251; 252
 Экспрессионизм, 248
 Экспромт, 47
 Элементы теории, 206
 Эпоха Возрождения, 29
 Эстергази, 38

Ю

Юрий Башмет, 168

Я

Ян Сибелиус, 70