

ЛЕОНАРД
БЕРНСТАЙН



узыка – всем



Перевод с английского
В. П. ЧЕМБЕРДЖИ

*Вступительная статья и общая
редакция*
Е. Ф. БРОНФИН

Всесоюзное издательство
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
Москва 1978

В предлагаемую читателю книгу вошли материалы двух книг известного американского композитора, дирижера и музыкального просветителя Л. Бернштейна: «Радость музыки» и «Бесконечное разнообразие музыки», изданных в 1959 и 1966 годах в Америке.

Обе книги в значительной части представляют собой запись телевизионных передач для молодежи и детей, посвященных проблемам музыкальной эстетики, восприятия музыки, опере, симфонии, анализу ряда великих произведений мировой музыкальной литературы и многому другому. Именно этим объясняется обилие в книге нотных примеров (в телепередачах это — звучащая пленка).

Талантливый лектор-просветитель, Бернштейн умеет доступным слушателю языком, часто оригинальным ходом или остроумным приемом раскрыть сложнейшие явления музыкального искусства и донести до аудитории возвышенную суть музыки. И если историк музыки или музыковед при этом оперирует лишь фактами, то Бернштейн — сам яркий композитор — подходит ко многим вопросам как творец. Не во всем соглашаясь с автором, мы тем не менее считаем, что именно в оригинальном творческом подходе особый интерес настоящей книги, помогающей понять Бернштейна-композитора.

Леонард Бернстайн

Имя Леонарда Бернстайна хорошо известно в Советском Союзе. Многие помнят его триумфальные выступления за дирижерским пультом симфонического оркестра Нью-Йоркской филармонии, гастролировавшей в Москве, Ленинграде и Киеве в 1959 году. По этим гастролям он памятен и как пианист-виртуоз. И, конечно, великое множество советских любителей театра и кино знают Бернстайна как композитора — автора музыки едва ли не лучшего американского мюзикла «Вестсайдская история», завоевавшего мировой успех в обеих своих версиях: театральной и кинематографической. Однако лишь немногим ведомо, что Бернстайн является высокоталантливым лектором и музыкальным писателем. В этом последнем качестве он предстает как автор двух многократно переиздававшихся книг — «Радость музыки» и «Бесконечное разнообразие музыки»¹ и ряда статей. Обе названные книги в значительной своей части представляют литературный вариант блистательных устных выступлений Бернстайна по американскому телевидению с общедоступными музыкально-образовательными и просветительскими лекциями.

Итак, Леонард Бернстайн — выдающийся американский дирижер, композитор, пианист, музыкальный писатель и лектор, а кроме того, педагог и организатор музыкальной жизни. Разносторонность поистине редкая! Но если к сказанному присовокупить, что во всех перечисленных областях он проявил (и проявляет!) себя с необычайной интенсивностью, щедростью и продуктивностью, то станет очевидным: Бернстайн — одно из крупнейших явлений современного музыкального искусства и культуры США. Думается, он заслуживает того, чтобы советский читатель познакомился с ним несколько ближе.

Начало творческого пути Бернстайна довольно необычно. Наделенный огромным, универсальным музыкальным дарованием, он стал музыкантом-профессионалом и достиг славы благодаря ряду счастливых (но закономерных) случайностей и твердой воле в преодолении многих нелегких препятствий.

Леонард Бернстайн родился 25 августа 1918 года в городе Лоренсе (штат Массачусетс) в семье мелкого предпринимателя. Его родители — выходцы из России — были весьма далеки от музыки, в их доме она не звучала. И потому первое сильное музыкальное впечатление Леонард воспринял лишь около восьми лет, когда, придя в синагогу, услышал хор и орган.

¹ Bernstein Leonard. The joy of music. N. Y., 1959; Bernstein Leonard. The infinite variety of music. N. Y., 1966.

Только в одиннадцатилетнем возрасте он совершенно случайно получил в свое распоряжение рояль: тетка Леонарда, переехав в маленькую квартиру, временно, на сохранение, поставила инструмент в его комнату. Завораживающий мир звучаний покориł мальчика, через месяц он твердо знал, что будет музыкантом. Начались уроки игры на фортепиано. Сперва они были непродуктивны из-за неудачной преподавательницы, но примерно с двенадцати лет Леонард стал заниматься у опытного и чуткого педагога Елены Козтс, которая немало сделала не только для развития его пианизма, но и для его общей музыкальной культуры. Много дало ему слушание музыки по радио и посещение (хотя и редкое) концертов. Так Леонард впервые познакомился с Классической симфонией Прокофьева и «Весной священной» Стравинского, которые произвели на него огромное впечатление.

Уже в этот ранний период Леонард столкнулся с трудностями на пути к заветной цели — стать музыкантом. Отец мальчика не понимал и не мог оценить таланта сына, к его устремлениям относился как к несерьезному и бесперспективному увлечению, а потому отказался оплачивать уроки музыки. Леонарду почти с первых шагов пришлось самому добывать средства для своего музыкального образования.

В 1935 году, с отличием окончив гимназию в Бостоне, Леонард поступил в Гарвардский университет, в котором обучался в течение четырех лет. Там он впервые серьезно изучал теорию и историю музыки у У. Пистона и А.-Т. Мерритта, занимался по композиции под руководством Э.-Б. Хилла и по фортепиано — Г. Гебхарда, одновременно слушал лекции по философии и филологии.

Уже в студенческие годы проявляется многосторонность его таланта. В 1936 году Леонард сочиняет несколько небольших пьес для фортепиано, в 1939 году пишет музыку к аристофановской комедии «Птицы», поставленной в студенческом клубе Гарварда, и сам дирижирует исполнением; является постоянным участником и часто инициатором всех музыкальных мероприятий университета. Яркое дарование молодого Бернштейна обратило на себя внимание крупнейших деятелей американского музыкального искусства — композиторов Марка Блицштейна и Аарона Копленда, дирижера Димитрия Митропулоса. Между ними и Леонардом устанавливаются творческие контакты и дружеские отношения.

В июне 1939 года Леонард завершил университетский курс. Его профессоры и друзья согласно прочли ему плодотворную музыкальную карьеру, однако действительность долго не оправдывала эти прогнозы. Произошло резкое столкновение с отцом, который, дав сыну высшее образование, счел свою родительскую миссию законченной и предложил вступить в его дело, обещав высокую оплату. Когда Леонард наотрез отказался, отец лишил его всякой материальной поддержки. Бернштейн отправился в Нью-Йорк и, пока ему позволяли скудные сбережения, энергично искал работу. Но в мире господства капитала места для молодого талантливого музыканта не нашлось. Не имея больше средств к существованию, Леонард был вынужден возвратиться в Бостон, он был близок к отчаянию. Но тут произошло счастливое стечение обстоятельств. Едва вернувшись под родительский кров, Бернштейн узнал, что в Нью-Йорк после долгого отсутствия приехал Митропулос. Заняв деньги, Леонард немедленно едет обратно. Происходит встреча, и прославленный дирижер оказывается... благороднейшим меценатом. По его совету и с его материальной помощью Бернштейн в конце года поступил в Музыкальный институт Кёртиса в Филадельфии к известному американскому дирижеру и педагогу Фрицу Рейнеру для обучения искусству дирижирования. Рейнер быстро распознал дарование пришедшего к нему новичка. По его словам, «Бернштейн — самый талантливейший ученик из всех,

какие у меня были». Параллельно с овладением дирижерским искусством Леонард совершенствуется как пианист под руководством И. А. Венгеровой, ученицы Т. Лешетичко и А. Н. Есиповой, углубляет свои познания в области инструментовки у композитора Р. Томсона. Занимался он жадно. Летом 1940 года в каникулярное время поступил в шестинедельную музыкальную школу высшего мастерства в Танглвуде (так называемый Беркширский музыкальный центр), руководимую прославленным дирижером С. А. Кусевицким. Среди педагогов этой своего рода музыкальной академии были П. Хиндемит и А. Копленд.

Кусевицкий оказал огромное положительное воздействие на Бернштейна. Оценив по достоинству редкое дарование своего ученика, его феноменальную работоспособность, фанатическую преданность искусству, разностороннюю образованность, высокую интеллигентность, он стал относиться к Бернштейну с большой нежностью, называя, на русский лад, Лёнюшкой. Что касается Бернштейна, то он считал Кусевицкого своим духовным отцом.

Окончив в июне 1941 года Институт Кёртиса, Леонард снова отправился в Беркширский музыкальный центр, чтобы пройти второй семестр занятий по дирижированию под руководством Кусевицкого. Творческие встречи с Кусевицким продолжались и в следующую зиму, и весной 1942 года. Поглощенный овладением дирижерским мастерством, Бернштейн не оставляет и композиции. Он пишет сонату для кларнета и фортепиано, близкую, по словам американских критиков, тенденциям Хиндемита. Она явилась его первым публично исполненным произведением¹. Казалось бы, достигнуто признание и благополучие. Но это не так. По-прежнему у Леонарда нет постоянной удовлетворяющей его работы, по-прежнему он перебивается случайными заработками. Некоторый просвет приносит лето: Бернштейн — снова в Танглвуде, в Беркширском музыкальном центре, но уже в качестве ассистента Кусевицкого.

Осенью 1942 года, снабженный рекомендательными письмами от Кусевицкого и Рейнера, Леонард едет в Нью-Йорк. Снова мучительные и безрезультатные поиски работы. Чтобы как-то существовать, дает уроки пения и игры на фортепиано по одному доллару за час, аккомпанирует балетным артистам. Петля нужды затягивается все туже, все сильнее чувство горького разочарования, глубокой обиды из-за невозможности полноценно применить свои силы. И снова счастливая случайность: встреча со знакомым преуспевающим поэтом Джорджем Сизером, автором текстов многих популярных песен. Последний устроил Леонарда на работу в крупное музыкальное издательство. За 25 долларов в неделю многообещающий питомец Кусевицкого должен был делать двух- и четырехручные переложения популярных песен, записывать импровизации знаменитых джазистов. Некоторые из этих работ были опубликованы под псевдонимом «Ленни Эмбер»².

Наличие постоянного, хоть и скромного заработка позволило Бернштейну развернуть активную музыкальную деятельность, которую властно требовала его натура, алчущая самовыражения в серьезной музыке и в непосредственном общении со слушательской аудиторией. Он проводит ряд концертных выступлений в качестве пианиста. Особенно запомнилось ему одно — 17 февраля 1943 года. Леонард, выучив буквально за считанные часы тех-

¹ Первое исполнение сонаты состоялось 21 апреля 1942 года в Бостоне, в Институте современного искусства; партию кларнета исполнял Дэвид Глезер, партию фортепиано — автор.

² Ленни — уменьшительное от Леонард. Эмбер (amber) — английский аналог немецкого слова Bernstein, то есть янтарь.

нически сложную и очень большую фортепианную сонату Копленда (надо было спешно заменить внезапно заболевшего приглашенного пианиста). с блеском исполнил ее в нью-йоркском «Таун-холл».

Бернштейн много сочиняет. В 1942 году заканчивает свое первое симфоническое произведение для сопрано и оркестра на библейские тексты — симфонию «Иеремия» (наброски ее относятся еще к 1939 году); в течение 1943 года он пишет и публикует вокальный цикл из пяти детских песен — «Ненавижу музыку», завершает фортепианную сюиту «Семь годовщин». Внезапно в конце августа Леонард получает от Кусевицкого окрыляющее известие: его желает видеть Артур Родзинский, незадолго до этого занявший пост главного дирижера Нью-Йоркского симфонического оркестра. Родзинский предложил Бернштейну в ближайшем концертном сезоне место ассистента дирижера в руководимом им оркестре. Обязанности ассистента — просмотр партитур и работа на репетициях. До самостоятельных выступлений, конечно, еще очень далеко, но это — уже нечто! Однако дальше события разворачиваются, как в традиционном «рождественском» рассказе. Позаимствуем у американского биографа Бернштейна — Дэвида Ивена изложение хода событий.

По прошествии двух месяцев с небольшим, 13 ноября 1943 года, в нью-йоркском «Таун-холл» состоялась весьма успешная концертная премьера вокального цикла «Ненавижу музыку». Поздно вечером Леонард в гостях у исполнительницы — певицы Джени Тоурель принимал поздравления друзей, когда неожиданно раздался телефонный звонок: менеджер филармонии сообщал, что Бруно Вальтер, который, в качестве приглашенного дирижера, должен выступить на следующий день в дневном воскресном концерте, внезапно заболел; приняты меры, чтобы вызвать Артура Родзинского, отдыхающего у себя на ферме, но, если он не сможет приехать, Бернштейн должен быть готов заменить Бруно Вальтера. Хотя не было почти никаких оснований думать, что Родзинский не явится, Леонард немедленно покинул друзей и отправился в филармонию узнать, какова программа предстоящего концерта. Утешительного было мало. В ней значились никогда еще не исполнявшаяся «Тема с вариациями» молодого американского композитора Миклоша Розша (Rozsa) и такие сложные произведения, как увертюра «Манфред» Шумана, симфоническая поэма «Дон-Кихот» Рихарда Штрауса, вступление к «Мейстерзингерам» Вагнера. До пяти часов утра Леонард изучал партитуры, в шестом часу забылся коротким сном, в девять — снова за работой. Через час позвонил менеджер, сказавший, что Родзинский не придет и дирижировать придется ассистенту. Можно догадаться, как Леонард был потрясен этим сообщением: реальная возможность публично выступления с одним из крупнейших оркестров мира, но... без единой репетиции, почти без всякого дирижерского опыта! Однако присутствия духа он не потерял. Так как не могло быть и речи о том, чтобы в воскресенье утро собрать оркестр на репетицию, то Леонард отправился к Бруно Вальтеру. Маститый дирижер показал своему юному коллеге по партитурам, как он проводит эти произведения. После короткого занятия Бернштейн вернулся к себе и еще некоторое время работал. В 13.30, отложив партитуры, принялся одеваться. Но у него не было ни фрака, ни даже визитки. Пришлось, вопреки установленным строгим традициям, надеть серый костюм — лучшее из того, чем он располагал. Он был крайне возбужден, нервы взвинчены до предела. Итак, в путь! Выпив чашку черного кофе около «Карнеги-холл»¹, ровно в 15.00 Бернштейн решительным и энергичным шагом вышел на эстраду. Менеджер, обратившись к публике, сказал, что Бруно Вальтер болен

¹ Крупнейший концертный зал Нью-Йорка.

и что аудитории предстоит быть свидетельницей дебюта вполне законченного дирижера, родившегося, получившего образование и воспитание в США. Последнее замечание было весьма существенно, ибо до тех пор все американские дирижеры были пришельцами из Европы.

Бернштейн дебютировал в неслыханно трудных условиях: без репетиций, без опыта, дирижировал произведениями, которые несколько часов тому назад даже не знал или знал в общих чертах. Но, как пишет Дэвид Ивен, «теперь для него имела значение только сама музыка, которую он высекал и формовал своими великолепно артикулирующими руками, не держащими палочки». Через два часа вступление к «Мейстерзингерам» закончилось под бурные овации зала. Триумф был полный. Все понимали, что присутствовали при знаменательнейшем событии — рождении выдающегося и притом отечественного дирижера. Кусевицкий, слушавший по радио, прислал телеграмму: «Слушаю сейчас. Замечательно». Родзинский, появившийся в «Карнеги-холл» в антракте, после второго отделения сказал: «Бернштейн — изумительный талант». Пресса незамедлительно откликнулась на эту сенсацию восторженными отзывами.

Перед двадцатипятилетним музыкантом, еще утром известным лишь ограниченному кругу специалистов, открылись концертные залы всего мира, его ждал дирижерский пульт в большинстве прославленных симфонических оркестров Америки и Европы. Так началась блистательная карьера Леонарда Бернштейна.

С каждым выступлением его дирижерский талант креп, мужал, совершенствовался. Одновременно Бернштейн завоевывал известность и как композитор. В январе 1944 года он провел первое концертное исполнение своей симфонии «Иеремия», получившей широкое признание, а уже в апреле того же года в «Метрополитен опера» состоялась премьера его балета «Невлюбляющийся» («Fancy free»), созданного в содружестве с замечательным американским хореографом Джеромом Роббинсом. Успех был огромный. За первый сезон балет выдержал 161 спектакль и стал репертуарным. По словам американских критиков, в нем сразу покорило необычайно искусное и глубоко музыкальное претворение джаза и непосредственно американский характер всего произведения. Месяцем позже Бернштейн выступил в Бостонском оперном театре с исполнением своей сюиты «Семь годовщин», в конце года она прозвучала в нью-йоркском «Таун-холл».

Широкий диапазон творческих интересов побуждает Бернштейна обратиться к осуществлению замысла, возникшего после успешной постановки балета, — написать музыкальную комедию для театра Бродвея. Так возникает мюзикл «В городе» («On the Town»), пленивший слушателей задушевым лиризмом и остроумием музыки, своеобразными, но легко запоминающимися песнями, блеском инструментовки, динамизмом и симфоническим размахом. Премьера мюзикла, с единодушным успехом прошедшая в конце декабря, завершила в жизни композитора 1944 год.

Бернштейн стал популярен, его окружает всеобщее восхищение, слава. Концертные организации, театры, радио, телевидение, газеты — все шлет ему заказы и предложения. И он полностью погружается в непрерывную, кипучую деятельность.

Как-то, в беседе с интервьюером, Бернштейн сказал: «Исполнитель — высокообщественная фигура, чрезвычайно открытая, испытывающая принудительную потребность выступать перед публикой, выражать себя перед ней. Творческая личность — это совсем другой человек. У него сложная внутренняя жизнь, для него быть с самим собой, со своей музой, богом или своим подсознанием и составляет его широкие связи. Он вынужден искать то унылое одиночество, в котором может оставаться только с самим

собой. Большая часть людей искусства принадлежит к тому или другому типу. Я живу в шизофреническом мире обоих»¹.

Для Бернштейна жить в этом, по его шутливому выражению, «шизофреническом» мире — одновременно исполнительства и творчества — было в ту пору neodолжимой потребностью. Он говорил: «Артист не может не работать, он помешается, если не будет этого делать. Я люблю свою работу во всех ее проявлениях... Переключение с одного на другое — мое призвание. Я никогда не устаю от музыки»².

Бернштейн обладал не только даром мгновенного переключения из одной сферы музыкальной деятельности в другую, но и редкостной способностью параллельной работы над разными музыкальными проблемами, причем на разных уровнях³. Именно необычайное развитие этой способности позволяло ему быть столь продуктивным и как дирижеру, и как композитору.

В конце 1944 года Бернштейн оставил пост ассистента в Нью-Йоркской филармонии, а ровно через год был приглашен главным дирижером в только что сформированный Нью-Йоркский городской симфонический оркестр («Нью-Йорк сити симфони»). Хотя он работал в этом коллективе безвозмездно (материальное положение оркестра из-за отсутствия субсидии и поддержки города было очень шатким, в 1949 году он прекратил свое существование), но отдавал ему много сил и времени. Программы его концертов отличались новизной и смелостью. В широком диапазоне исполнения классиков, Бернштейн систематически пропагандировал современную, в частности американскую, музыку. Ему принадлежит первое американское исполнение «Музыки для струнных, ударных и челесты» Белла Бартока, в его программах — произведения Хиндемита, Мийо, Копленда, Стравинского, опера Альбана Берга «Вопцек» и другие. Параллельно непрерывно выступая со многими другими оркестрами, Бернштейн и с ними проводил линию обогащения и осовременивания репертуара. В 1946 году он дирижировал концертами американской музыки на фестивале «Праздник весны», а в августе в Танглвуде руководил американской премьерой оперы «Питер Граймс» Бриттена.

После распада «Нью-Йорк сити симфони» Бернштейн на несколько лет остался без постоянного оркестра. Тем интенсивнее становится его общение со многими прославленными симфоническими коллективами Америки и других стран. В 1950 году его исполнение Второй симфонии Малера на музыкальном фестивале в Голландии было воспринято аудиторией как некое «откровение». В 1953 году Бернштейн впервые выступил в «Ла Скала», где руководил исполнением «Меден» Керубини с Марией Каллас в заглавной роли. Далее последовали его выступления в Венской государственной опере и «Метрополитен опера».

Мировое музыкально-общественное мнение безоговорочно признает Бернштейна выдающимся дирижером. В нем ценят глубокого и проникновенного истолкователя композиторских замыслов, пленяющую искренность чувства и тонкий интеллект, обширность культуры и покоряющий артистизм, бога-

¹ E w e n D. Leonard Bernstein. N. Y., 1960, p. 67.

² Там же, с. 86.

³ Интересно сопоставить эту особенность художественной природы Бернштейна со следующим высказыванием Рахманинова: «В каждый момент я могу заниматься только одним делом так, чтобы это меня удовлетворяло. Когда я концертирую, то не могу сочинять... А когда испытываю желание сочинять, мне необходимо сконцентрировать внимание только на этом. Но тогда я не могу дотрагиваться до инструмента» («Советская музыка», 1973, № 5, с. 96).

тейшую интуицию, силу анализирующей мысли, способность необычайно интенсивно жить в музыке, гипнотически увлекая и завораживая оркестрантов и слушателей. Однажды Бернштейн сказал о себе так: «По правде говоря, не представляю себе, что я делаю, стоя на дирижерском возвышении. Когда я дирижирую, ничто для меня не существует, кроме музыки»¹.

Но Бернштейну принадлежит и следующее высказывание: «Единственный способ действительно сказать что-либо о музыке — это писать музыку»². И он непрерывно сочиняет в самых различных жанрах. В конце 1946 года состоялась премьера его второго балета «Факсимиле» (хореография Дж. Роббинса), музыка которого отмечена экспрессивностью и драматизмом; в следующем году появился вокальный цикл «Хорошая кухня» на тексты четырех кулинарных рецептов из старинной французской поваренной книги; затем началась работа над Второй симфонией «Век тревоги» (для фортепиано с оркестром) по мотивам одноименного сборника стихов Уистена Одена («The Age of Anxiety»), которая была завершена в марте 1949 года и посвящена С. Кусевицкому. Впервые симфония прозвучала в концерте Бостонского оркестра под управлением Кусевицкого, партию облигатного фортепиано исполнял автор. Лето 1952 года было озаглавлено премьерой одноактной оперы «Волнение на Таити» («Trouble in Tahiti»), написанной Бернштейном на собственное либретто; в начале 1952 года он поставил на Бродвее свой новый мюзикл «Чудесный город» («Wonderful town»), выдержавший в течение только первого сезона 553 представления; в 1954 году закончил новое крупное пятчастное концертное сочинение — Серенаду для скрипки соло, струнного оркестра и ударных, навеянное прочтением диалога Платона «Симпозиум». Серенада впервые прозвучала на музыкальном фестивале в Венеции (12 сентября 1954 года), дирижировал композитор, партию скрипки исполнял Исаак Стерн. В том же году Бернштейн обратился к сочинению музыки для кинофильмов.

Первая половина 50-х годов внесла много нового в жизнь и деятельность Бернштейна. Осенью 1951 года Леонард счастливо женился на актрисе Фелиции Монтелегре-Кон, ставшей другом его жизни. 24 июня 1951 года умер С. Кусевицкий, и его самый талантливый ученик должен был взять на себя руководство летним дирижерским классом в Танглвуде. В том же году Бернштейн стал профессором и руководителем факультета искусств при университете Брендеиса в городе Вельтеме (Массачусетс), где работал в течение пяти лет. Педагогика открыла Бернштейну новые аспекты применения своих сил в области музыкального искусства. Но этого показалось ему недостаточно. Безгранично любя музыку во всех ее проявлениях, Бернштейн испытывал неоценимую потребность делать ее достоянием других людей, непрерывно расширяя круг могущих приобрести к источаемым ею эстетическому наслаждению и радости. Так у Бернштейна — исполнителя; композитора, педагога — появляется еще одна «ипостась» — просветителя-популяризатора. И для этого он избирает самый массовый и демократический путь воздействия — беседы о музыке по телевидению, которые заинтересовали и увлекли многомиллионную аудиторию американских телезрителей. Эти беседы Бернштейн начал в 1954 году, проводил систематически в течение многих лет, готовился к ним серьезно и тщательно, и каждая оказывалась событием в музыкальной жизни страны.

С каждым годом деятельность Бернштейна становилась все более интенсивной. В декабре 1956 года на Бродвее прошла премьера его музыкаль-

¹ Ewen D. Leonard Bernstein, p. 99.

² Там же.

ной комедии «Кандид» (по Вольтеру); особый успех выпал на долю концертной редакции этого произведения. Затем композитор свободное от исполнительства время посвятил сочинению нового мюзикла «Вестсайдская история», над которым работал в содружестве с Дж. Робинсом и драматургом Артуром Лоуренсом. Это современная и притом чисто американская версия «Ромео и Джульетты» Шекспира, горестное повествование о трагической любви пуэрториканской девушки Марии и американского юноши Тони, ставших жертвой расовой дискриминации и жестоких социальных противоречий капиталистического города. В мюзикле соединились стройная драматургия Лоуренса, великолепная хореография и постановка Робинса и музыка Бернштейна. Но прежде всего именно музыке «Вестсайдская история» обязана своей всемирной славой. С подлинным мастерством Бернштейн претворяет в ней ладо-гармонические, ритмические и тембровые особенности джаза, интонационно-ритмический строй популярных песен, народных песен негров, ковбоев, мексиканцев, зажигательную динамику современных массовых танцев. Эмоционально-психологический диапазон музыки простирается от шуточных, комедийно-жанровых сцен до остродраматических, напряженных, от мягкой поэтической лирики — до патетики трагедийного плана. Не отказываясь от присущего мюзиклу чередования музыки и разговорных диалогов, Бернштейн добивается сквозного музыкального развития, цельности музыкальной драматургии, подлинно симфонических кульминаций. Композитор сохраняет приметы жанра — небольшие песни куплетного строения и одновременно вводит формы и сцены оперного плана. Музыка «Вестсайдской истории» поражает своей доступностью и тонким изысканным мастерством, она воздействует непосредственно и спонтанно, пленяет и увлекает. Премьера «Вестсайдской истории» в театре Бродвея в 1957 году прошла с ошеломляющим успехом.

Близился новый переломный момент в жизни Бернштейна. В начале 1957 года Д. Митропулос, с 1950 года главный дирижер Нью-Йоркской филармонии, объявил, что на следующий сезон (1957/58 года) для совместного с ним руководства оркестром будет привлечен Леонард Бернштейн. Так Митропулос еще раз благотворно «вмешался» в судьбу Леонарда. Наконец-то у Бернштейна появился постоянный оркестр, и притом один из лучших в мире. В ноябре 1957 года Митропулос предал гласности свое решение полностью отказаться от работы с Нью-Йоркским оркестром и передать пост главного дирижера Бернштейну.

Первый концерт с Нью-Йоркским филармоническим оркестром Бернштейн, в качестве его главного дирижера, провел 2 января 1958 года. Программа в известной степени была символична: увертюра «Манфред» Шумана и «Дон-Кихот» Р. Штрауса — произведения, связанные с его сенсационным дебютом с этим же оркестром в 1943 году, и американская премьера Второго фортепианного концерта Шостаковича (в нем Бернштейн выступал и как дирижер, и как солист), то есть произведение современного композитора, выдающимся интерпретатором, которого он являлся.

Став во главе одного из ведущих симфонических коллективов, Бернштейн отдает ему максимум энергии, добываясь дальнейшего совершенствования и расцвета оркестра. В течение каждого концертного сезона (от середины октября до апреля) он дирижировал примерно сорока концертами, для которых систематически готовил новые программы, требующие изучения все новых и новых партитур; проводил разнообразные циклы, посвященные Малеру, Генделю, Перголези, театральной музыке, музыке XX века и т. п. Бернштейн организует субботние симфонические утренники для молодежи; по примеру европейской концертной практики вводит новшество — открытые генеральные репетиции, на которых выступает со вступительным

словом и развернутыми пояснениями к исполняемым произведениям, всегда имевшими огромный успех у публики. В ходе своих лекций-бесед он играл на рояле и пел. Следует подчеркнуть, что Бернштейн первым среди дирижеров начал предварять свои выступления вступительным словом. Немало сил и времени требовали также постоянные записи симфонических программ на граммофонные пластинки, систематические гастрольные поездки (после окончания сезона) по городам США и странам Северной и Южной Америки, Европы, Ближнего Востока¹, кроме того, все возрастающее количество лекций-бесед по телевидению и руководство летним дирижерским семинаром в Танглвуде.

Бесспорно, такие условия были мало благоприятны для сочинения музыки. И все же в 60-е годы Бернштейн создает два крупных произведения — ораторию «Кадиш»² для чтицы, сопрано, смешанного хора, хора мальчиков и оркестра (1963), которую посвятил памяти президента Джона Кеннеди, и «Чистерские псалмы» для хора и оркестра (1965). Хотя работа с постоянным и превосходным оркестром давала большое удовлетворение, но вынужденное самоограничение в области композиции постепенно начинало тяготить, и в 1969 году Бернштейн сложил с себя звание главного дирижера Нью-Йоркской филармонии, чтобы посвятить большую часть своих сил творчеству. Так, уже в 1971 году он создает оригинальное и смелое произведение — театрализованную «Мессу», в которой применяет многообразные «выразительные средства, вплоть до уличных песенок, рок-н-ролла и поп-музыки»³.

Творческая биография Леонарда Бернштейна — выдающегося американского музыканта — счастливо продолжается. В 1973 году он прислал советскому композитору Араму Хачатуряну следующее приветствие: «Мои теплые чувства Араму Хачатуряну по случаю его семидесятилетия. Хочу пожелать ему, чтобы, как и прежде, прославлял он своим творчеством союз симфонизма и народного искусства, чтобы созданные на этой основе новые его произведения неизменно исполнялись всеми виртуозами мира». Вот эти прекрасные и мудрые слова хотелось бы переадресовать самому Бернштейну.

В заключение данной статьи коротко о предлагаемом читателю переводе его музыкально-эстетических и аналитических работ.

Из большого числа выступлений в печати, из записанных бесед в студенческой аудитории, перед концертной публикой и телевизионными зрителями-слушателями Бернштейн отобрал материал для двух книг. Их названия — «Радость музыки» (1959) и «Бесконечное разнообразие музыки» (1966) — глубоко символичны. В этих заголовках афористически выражена фанатическая любовь автора к музыке, его радость от соприкосновения с ней, от постоянно испытываемого изумления перед ее неисчерпаемым богатством и бесконечным разнообразием. Для Бернштейна музыкальное искусство, во всех его стилевых и жанровых проявлениях, — это одно из величайших Чудес, созданных и создаваемых человечеством на протяжении всей истории своего развития. В музыке сконденсирован бескрайний мир чувств и мыслей, и потому восприятие музыки обогащает человека, приносит ему радость. Но восприятие, а тем более постижение музыкальных творений

¹ Одним из таких артистических турне и явились гастроль в СССР в 1959 году. Попутно отметим, что перед поездкой в Советский Союз Бернштейн начал изучать русский язык, мотивируя это желанием читать произведения Пушкина в подлиннике.

² Кадиш (евр.) — ритуальная заупокойная еврейская молитва.

³ Шнейерсон Г. Поп-музыка в действии. — «Советская музыка», 1974, № 1, с. 99.

требует понимания языка музыки, ее многообразных и сложных выразительных средств. И Бернштейн ставит перед собой цель — научить людей, никогда специально не обучавшихся музыке, понимать ее, понимать сложные симфонические произведения.

Известно, сколь трудно говорить о музыке просто и без упрощения. Бернштейн делает это в совершенстве. Общедоступным языком он раскрывает глубинные закономерности музыкальной речи, показывает ее «лексику», ее структуру, специфику самой ее природы. При этом никогда не обращается к программным подтасовкам, к сомнительным, хотя порой и эффектным, аналогиям. Попутно Бернштейн затрагивает широкий круг музыкально-эстетических проблем, крупным штрихом показывает эволюцию музыкального искусства, пути и перспективы его развития, дает интересные и глубоко содержательные характеристики творчества ряда великих композиторов, говорит о тайнах дирижерского искусства, о мире джаза. Признавая музыку самых различных направлений, эпох и национальной природы, он не приемлет «антимузыку авангардизма», ибо ее смысловой и эмоциональный потенциал близок к нулю, ибо хотя музыка и говорит на своем, специфическом языке, но язык ее общезначим, является средством общения между людьми.

Литературные работы Бернштейна представляют огромный интерес не только в силу своей познавательной ценности, но и потому, что в них почти зримо отразилась неповторимо талантливая и притягательная личность самого автора, обладающего огромной эрудицией и обаянием.

Из двух названных книг составители данного сборника отобрали главы и разделы, могущие представить наибольший интерес для советского читателя, и объединили их под общим заголовком «Музыка — всем». Это название, в сущности говоря, тоже принадлежит Бернштейну, так как серия его музыкальных передач по телевидению называлась «Omnibus», что в переводе с латинского означает «Все». В самом деле, эти передачи, как и другие его работы подобного рода, были адресованы самым широким кругам любителей музыки, однако, благодаря богатству содержания и блеску изложения, с увлечением и благодарностью будут прочитаны (мы уверены в этом!) и музыкантами-профессионалами.

1974 г.

Е. Бронфин

Вступление

Золотая середина

С тех пор как я себя помню, я постоянно говорил о музыке с друзьями, коллегами, педагогами, студентами — со всеми на свете. Но в последние несколько лет я заметил, что стал говорить о музыке публично, тем самым пополнив собой длинный список преисполненных добрыми намерениями, но обреченных на полный провал людей, пытающихся объяснить единственное в своем роде чудо человеческой реакции на организованные звуки. Это почти то же самое, что тщиться объяснить каприз природы (каким бы он ни был). В конце концов вам не остается ничего другого, как признать тот отрадный факт, что люди наслаждаются, слушая организованные звуки (некоторые организованные звуки, во всяком случае), что это наслаждение может принять разные формы, от чисто животного возбуждения до высшей духовной экзальтации; и что тех людей, которые смогли так организовать звуки, чтобы вызвать эту самую духовную экзальтацию, обычно называют гениями. Это аксиомы, которых нельзя ни отвергнуть, ни объяснить. Но, следуя великой традиции человека проникать во тьму посредством разума, биться головой о каменные стены, чтобы иногда уловить отблеск света, мы можем, по крайней мере, попытаться это объяснить; и тут нас ничто не останавливает.

В Героической симфонии меньше нот, чем слов, которые были написаны о ней; в самом деле, если бы кто-нибудь занялся тщательными вычислениями; то, насколько я могу себе представить, полученное отношение числа слов к числу нот было бы устрашающе огромным. И тем не менее разве нашелся человек, который успешно «объяснил» «Героическую»? Может ли кто-нибудь объяснить в прозе чудо одной ноты, следующей за другой или звучащей вместе с ней таким образом, что мы чувствуем: только так и должно быть? Конечно, нет. Как бы мы ни клялись, что исповедуем рационализм, на краю этого таинственного пространства мы останавли-

ливаемся как вкопанные, не в силах ступить ни шага. Мы не боимся этих слов «таинственный» или даже «заколдованный»; ни один любитель искусства не может быть агностиком, когда доходит до дела. Если вы любите музыку, вы верующий, как бы умело вы ни пытались ускользнуть от этого, пользуясь диалектикой.

Когда речь заходила о музыке, самые рациональные умы в истории оказывались окутанными легкой мистической дымкой, признавая, что музыка являет собой прекрасное и вполне удовлетворяющее сочетание математики и волшебства. Платон и Сократ знали, что изучение музыки — это самый привлекательный предмет для юных умов, и настаивали на нем как на *sine qua non*¹ образования именно из-за того, что в музыке сочетаются научное и духовное начала. И все же, когда Платон рассуждает о музыке (почти обо всем другом он говорит научно), он блуждает среди неопределенных обобщений относительно гармонии, любви, ритма и тех божеств, которые предположительно могли одарить смертных мелодией. Но он знал, что ничто не вдохновляет солдат на битву с такой силой, как музыка, исполняемая духовыми инструментами, и все остальные тоже знали это. И что некоторые греческие лады больше чем другие подходили для любви, войны, празднеств Диониса или увенчания лаврами атлета. Точно так же, как индусы с их весьма математически сложными гаммами, ритмами и «Рага» знали, что некоторые из них предназначены для утренних часов или для захода солнца, другие для празднеств Шивы, марша или ветреных дней. И никакая математика не могла и не может объяснить этого.

И в наши дни мы по-прежнему упираемся в эту заколдованную стену. Мы пытаемся подойти к ней с научных позиций, на наш неловкий манер, пользуясь принципами физики, акустики, математики и формальной логики. Мы применяем философские способы, как, например, эмпиризм и телеологический метод. Но чего мы этим достигаем? «Заколдованные» вопросы все еще остаются без ответа. Например, мы можем пытаться объяснить «форму» темы из квартета Бетховена, сказав, что эта форма следует логическому принципу синтеза: там есть краткое утверждение (теза), последующий «вопросительный ответ» (антитеза), затем возникающее из конфликта между ними развитие (синтез). Немцы называют эту форму «Stollen». Другие говорят о «силлогизме». Слова, слова, слова. По-

¹ Необходимое условие (лат.).

чему тема прекрасна? Вот в чем загвоздка. Мы можем найти сотни тем, сформированных по этому методу или основанных на вариантах этого принципа, но только одна или две из них будут прекрасны.

Когда я был в Гарварде, профессор Биркхоф только что опубликовал теорию эстетических мер, пытаюсь выработать математическую систему, посредством которой любому объекту искусства может быть присуждена оценка за красоту по установленному, постоянно действующему эстетическому ценнику. Благородное усилие; но когда все уже сказано и сделано, попадаешь в тупик. Пять человеческих чувств способны до определенной степени измерять предметы (глаз, например, может вынести решение, что X вдвое длиннее, чем Y; ухо может различить, что один тромбон играет вдвое громче другого), но могут ли быть измерены эстетические реакции самих органов чувств? Как далек запах свинины от запаха бобов? Каких бобов? Как приготовленных? Сырых? В каком климате? Если поставить «Героической» оценку в 3,2 балла, то сколько поставить «Тристану»? Или прелюдии Баха в одну страничку?

Мы путаемся. Мы подражаем научным методам в наших попытках объяснить магическое явление посредством фактов, силы, массы, энергии. Но мы просто-напросто не можем объяснить человеческую реакцию на это явление. Наука может «объяснить» грозу, но может ли она «объяснить» страх, который гроза вызывает у людей? А если даже и может, пользуясь принятыми в психологии неудовлетворительными терминами, то как может наука объяснить чувство величия, которое мы испытываем во время грозы, как она может разбить на составные части это чувство величия? Три части электрической стимуляции, одна — слухового воздействия, одна — зрительного возбуждения, четыре части чувств отождествления с происходящим, две части преклонения перед всемогущими силами природы — невообразимый коктейль.

Но есть люди, которые действительно «объяснили» величие грозы, объяснили в разной степени успешно, — такие люди называются поэтами. Только художники в состоянии объяснить таинственное; только искусство может заменить природу. И точно так же только искусство может заменить искусство. Итак, единственный способ сказать что-то о музыке — это написать музыку.

И все же мы пытаемся пролить свет на тайну. Человеку свойственно доискиваться истины, размышлять, объяснять, анализировать, ограничивать, описывать. Появилось к тому же

огромное стремление «торговать» музыкой, возникшее из-за того, что за последние двести лет музыка превратилась в промышленность. Внезапно появились массовые рынки, устрашающая индустрия звукозаписи, профессиональные карьеристы, конкуренция, музыкальные торговые палаты. И из всего этого вышло нечто под названием «музыкапотребительство», удачно названное Вирджилом Томсоном «ркетом музыкапотребительства». Это именно ркет, потому что в основе его лежат показуха и коммерция. Ркет пользуется любыми средствами, чтобы распродать музыку, — обманом, скромностью, лестью, упрощенчеством, всевозможными, не имеющими отношения к делу, развлекательными ухищрениями, хвастливыми рассказками — всем чем угодно, лишь бы процветал музыкальный бизнес. И в процессе становления музыкапотребительство само стало бизнесом. И как следующая ступень возникло новое паразитическое явление — потребление музыкапотребительства.

Этот «ркет» действует в двух направлениях, в зависимости от аудитории; и один скучнее другого. Тип А — это вариации на тему «птички-пчелки-ручейки», взывающие ко всему живому под солнцем, лишь бы оно не имело отношения к музыке. Здесь каждую ноту, фразу или аккорд немедленно превращают в облако, скалу или казака. Тип А — это бабушкины сказки о великих композиторах, или фальшивые, или не относящиеся к делу. Этот тип кишит анекдотами, цитатами знаменитых исполнителей, злоупотребляет скверными шутками, невыносимыми каламбурами, надоедает слушателю и ровным счетом ничего не говорит нам о музыке. Я и сам пользовался этими средствами — всякий, кто говорит о музыке, вынужден время от времени прибегать к ним. Но я надеюсь, что поступал так только в тех случаях, когда анекдот, аналогия, риторическая фигура делали музыку более ясной, более доступной, а ни в коей мере не для того, чтобы развлечь или — что еще хуже — отвлечь слушателя от музыки, как это делает ркет.

Тип В имеет отношение к анализу — похвальное, серьезное занятие, но он так же скучен, как слащав тип А. Это вариации на тему: «сейчас-последует-новое-обращение-темы-во-втором-гобое». Снотворное с полной гарантией. В конечном счете тип В снабжает вас путеводителем по темам, вы получаете нечто вроде Бедекера в географии, только в области композиции; но опять ни слова о музыке, кроме поверхностных географических фактов.

К счастью, все, что говорится о музыке, не ограничено уровнем музыкапотребительства. В ученых журналах пишут люди,

которые понимают толк в своем предмете, но они пишут только для музыкантов или просвещенных дилетантов. Обыкновенному же любителю гораздо труднее услышать что-нибудь-вразумительное о музыке. Однако иногда появлялся немусыкант, который оказывался способным дать любителю представление о ритме, мелодическом контуре или гармонической последовательности. Такие люди редки, им нет цены. Таков иногда Платон, Шекспир. Некоторые критики сочетают в себе тонкую наблюдательность с умением быть понятными любителями — это Салливан, и Ньюмэн, и Томсон. Некоторые романисты, как Манн и Хаксли, написали запомнившиеся абзацы или даже главы на музыкальные темы. Но вообще большинство романистов и писателей, стоит им открыть рот, чтобы заговорить о музыке, всякий раз попадают пальцем в небо. И это случается с ними часто. Кажется, что по каким-то причинам литературные умы буквально загипнотизированы музыкальной терминологией, вероятно, потому, что они охвачены благоговейным трепетом перед ее абстрактностью. Ничего не может более отличаться от литературного мышления с его буквальными представлениями, чем необъективный музыкальный ум, с его сконцентрированностью на формах, линиях и звуковой интенсивности. И это чарует писателя, вызывает у него, я бы сказал, даже зависть, настолько, что он стремится стать participant этой странной, чуждой среде. И в результате, протягивая руку за ускользающим от него *not juste*¹, он часто хватается за *glissando* или *crescendo*, для того чтобы выразить (чаще всего неверно) то, что имеет в виду, и скорее всего делает это потому, что музыкальный термин представляется ему таким неуловимым. А помимо всего прочего, это так приятно! Какой шик, какое изящество несут в себе эти итальянские слова! *Scherzo. Vivace. Andantino. Crescendo*. Мы постоянно натыкаемся в литературе на слово «*crescendo*», которое почти всегда употребляется как синоним «кульминации». «Гроза достигла великого *crescendo*». «Когда они целовались, их сердца достигли *crescendo* бьющейся в них страсти». Чушь. Очевидно, что *crescendo* может обозначать только «увеличение», «усиление», а точнее — «усиление громкости». Так что *crescendo* подразумевает приближение кульминационной точки грозы, или страсти, или чего угодно другого, но никак не может обозначать самую кульминацию.

Это отступление только для того, чтобы показать, как редко

¹ Верное слово (*фр.*).

можно встретить умный музыкальный разговор даже среди первоклассных писателей. Хаксли и Маннов мало. Описание Хаксли части бетховенского ор. 132 в «Контрапункте» незабываемо так же, как его абзац о квинтете Моцарта в «Шутовском хороводе». У Манна есть захватывающие страницы о музыке в «Волшебной горе» и «Докторе Фаустусе». Именно потому что существуют люди, подобные им, порой способные словами передать особенности музыкального отрывка или раскрыть его сокровенный и истинный смысл, именно из-за того, что они есть, мы, музыканты, чувствуем в себе смелость идти дальше, пытаюсь разъяснить, в надежде, что, даже если это удастся лишь отчасти, мы сможем пролить хоть немного света на то «пугало», каким является музыкальный смысл.

«Смысл» в музыке веками занимал эстетиков, музыкантов и философов. Росли горы трактатов, и обычно они служили только тому, чтобы добавить новые слова к уже достаточно темному вопросу. Во всей этой массе материала мы можем различить четыре уровня смысла в музыке:

I. Повествовательно-литературный смысл («Тиль Уленшпигель», «Ученик чародея» и т. д.).

II. Природно-живописный смысл («Море», «Картинки с выставки» и т. д.).

III. Эмоционально-реактивный смысл, как, например: триумф, страдание, тоска, сожаление, бодрость, грусть, опасение — наиболее типичны для романтизма XIX столетия.

IV. Чисто музыкальный смысл.

Из всего этого только последнее достойно музыкального анализа. Три первых могут вызвать полезные для познания ассоциации (если композитор имел их в виду); в противном случае они произвольны или служат украшением упомянутым выше коммерческим целям. Если мы пытаемся «объяснить» музыку, мы должны объяснять музыку, а не набор немусикальных понятий, которые, как паразиты, выросли вокруг нее.

И поэтому анализировать музыку для обыкновенных любителей чрезвычайно трудно. Совершенно очевидно, что мы не можем пользоваться исключительно музыкальной терминологией, иначе нам придется выносить трупы. Мы должны обращаться к некоторым немусикальным идеям, таким, как религия, социальные факторы, исторические силы, которые оказывали влияние на музыку. Мы не хотим говорить свысока, но на какую высоту мы все же можем подняться, не теряя контакта с аудиторией? Существует «золотая середина» где-то между музыкопотребительским ракетом и чисто профессио-

нальной дискуссией; ее трудно найти, но она может быть найдена.

Именно уверенность в том, что она может быть найдена, сообщила мне смелость, нужную для того, чтобы беседовать о музыке по телевидению, на пластинках и в публичных лекциях. И каждый раз, когда я чувствую, что справляюсь с задачей, это означает, что я нашел эту «золотую середину». А найти ее нельзя без убеждения в том, что публика вовсе не «дура», а умный организм, который чаще всего именно жаждет знаний и понимания. Итак, насколько это возможно, я пытаюсь говорить о музыке — о нотах; и если порой нужны внемузыкальные понятия, чтобы изложить и разъяснить предмет, я стараюсь выбирать те понятия, которые имеют непосредственное отношение к музыке, такие, как национальные тенденции или духовное развитие, которые даже могут быть частью мышления самого композитора. Например, говоря о джазе, я избегал обычных псевдоисторических дискуссий (типа «вверх-по-реке-из-Нового Орлеана») и сосредоточивался на аспектах мелодии, гармонии, ритма, которые отличают джаз от других родов музыки. Говоря о Бахе, я должен был обращаться к его религиозным и духовным убеждениям, но всегда исходя из нот, созданных им. Пытаясь прояснить проблему отбора, которая встает перед каждым композитором, я обращался к черновикам первой части Пятой симфонии Бетховена, от которых он впоследствии отказался. Иными словами, оценка музыки не должна быть рэкетом. Внемузыкальные ссылки могут быть полезны только тогда, когда они служат объяснению музыки; и даже путеводитель может пригодиться, если он находится в согласии с основной идеей, состоящей в том, чтобы просветить слушателя. Именно здесь и лежит та золотая середина, которую, как я робко надеюсь, мне удалось достичь на последующих страницах.

Бесконечное разнообразие музыки

(Программа начинается с исполнения первых девятнадцати тактов из второй сюиты «Дафнис и Хлоя» Равеля.)

В этих семидесяти пяти секундах музыки заключено огромное количество нот — 16206. Однако среди всех этих нот только 12 разных. Представьте себе: всего 12 нот, из которых композиторы создали тысячи различных произведений на протяжении сотен лет! И при этом не существует и двух совершенно одинаковых сочинений; этого не случилось даже тогда, когда композиторы писали очень похоже, как, например, во времена Палестрины или в период между Бахом и Моцартом, или, если уж на то пошло, сейчас, когда даже компьютерам удастся не копировать друг друга. Каждое сочинение, сколь неоригинальным или незначительным оно бы ни было, отличается от любого другого.

Теперь представьте себе на минуту, в каком положении очутился бы писатель, оказавшись в его языке всего лишь двенадцать слов, например: если, и, но, хлеб, цирк, налоги, любовь, ненависть, прощать, прыжок, скачок и зубная щетка. Попробуйте с их помощью сочинить «Войну и мир» или «Моби Дика». Какое там, составьте из них хотя бы одно осмысленное предложение... Конечно, мы говорим только о западной музыке, а не о музыке Индии, где употребляются звукоряды, которые могут состоять из 22 разных тонов. Но если даже так, все равно это — чудо.

Как мог возникнуть из всего лишь дюжины тонов целый океан разных музыкальных произведений Запада?

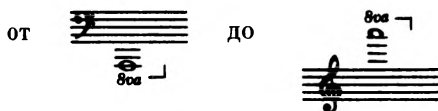
Мы хотим попытаться ответить на этот вопрос и посмотреть, можем ли мы хотя бы приблизиться к тому творческому процессу, в результате которого свершаются подобные чудеса.

Начнем с некоторых фактов и цифр. Мы уже знаем, что в нашем распоряжении 12 тонов, которые составляют так называемую хроматическую гамму. Начнем с A^1 :

Piano



которое приводит нас к другому A , начинающему новый двенадцатитоновый звукоряд. Клавиатура рояля состоит из 88 клавиш,



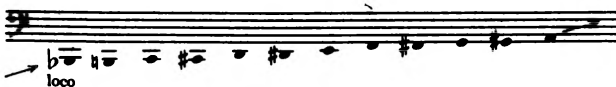
и все они представляют собой все те же двенадцать тонов, которые повторяются снова и снова в разных регистрах. Пользуясь оркестровыми терминами, существует самый глубокий басовый регистр:

Contrabassoon



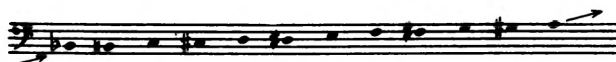
затем нормальный басовый регистр:

Trombone



теноровый регистр:

Bass clarinet



¹ Буквенное обозначение звука ля. (Прим. ред.).

регистр меццо-сопрано:

Viola

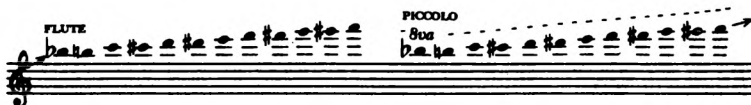


сопрановый регистр:

Oboe



и, наконец, еще на две октавы выше регистра сопрано:



пока мы не дойдем до тех знаменитых звуков, которые способны слышать только собаки.

Так в общей сложности, возвращаясь к фортепиано, мы обнаруживаем больше возможностей, чем предполагалось: у нас есть двенадцатитоновый звукоряд, взятый семь и одну треть раза, то есть один и тот же звукоряд в более чем семи регистрах. Это уже значительно расширяет поле деятельности, но, конечно, на самом примитивном уровне — простым повторением звукорядов: выше или ниже. Однако суть музыкального творчества, естественно, состоит не в том, чтобы повторять эти ноты в порядке их расположения внутри звукоряда, но, напротив, в том, чтобы менять их порядок, добиваясь создания мелодии.

Давайте возьмем эти двенадцать тонов в любом регистре и посмотрим, какие существуют возможности их мелодических сочетаний. Из устрашающей математической формулы вытекает, что максимальное количество мелодических комбинаций из двенадцати нот составляет следующее астрономическое число: один миллиард, триста два миллиона, шестьдесят одна тысяча, триста сорок четыре, без единого повторения какой бы то ни было ноты в каждом примере. Невероятно! Но каким бы громадным это число ни казалось, оно все же конечно; и вам могла бы прийти мысль, что рано

или поздно наступит момент, когда даже это количество комбинаций будет исчерпано. Однако музыкальная наука предоставляет нам дальнейшие возможности, так что не все потеряно. Вспомните, что число возможностей, полученных нами до сих пор, было ограничено музыкой, где ноты звучали поочередно по одной, двигаясь горизонтально, в виде мелодии. Теперь представьте себе, как все необычайно расширяется при появлении вертикальной идеи гармонии или аккордов. Совершенно очевидно, что количество возможных комбинаций из 12 тонов, но уже в качестве аккордов, составят тоже один миллиард триста два миллиона и т. д. Теперь у нас есть все возможные мелодические комбинации плюс такое же количество аккордов, сопровождающих их; и можно допустить, что каждый из этих аккордов сопровождает каждую из мелодических комбинаций! Здесь уже повело бесконечностью.

Мои друзья математики говорят мне, что максимально возможное количество вертикальных и горизонтальных комбинаций из 12 нот приближается к числу, выражающемуся 106 знаками. Тем из вас, кого интересуют подобные вещи, могу сказать, что фактически это круглое число представляет собой 127 в сопровождении 103 нулей. Может быть, вы слышали о слове *гугл* (*googol*), которое было придумано как для удобства, так и ради шутки, чтобы коротко обозначить любое число, состоящее из знака, сопровождающегося 100 нулями, примерно так же, как астрономы употребляют выражение «световой год», не желая тратить времени на то, чтобы бормотать бесконечные числовые выражения. Итак, имея в виду мелодию и гармонию, мы получили уже 127 гуглов различных комбинаций. И сверх этого не забудьте про контрапункт — звучащие одновременно разные мелодические линии, — означающий, что можно так же комбинировать друг с другом все эти миллиарды добавочных мелодических комбинаций! Тут в мозгу уже начинается завихрение. Это все равно, что считать звезды Млечного Пути. И при этом мы даже не принимали в расчет важнейший элемент — ритмическое разнообразие, — который сулит новый Млечный Путь возможностей, ничего не говоря уже о целом ряде темпов или скоростей; ничего не говоря о бесчисленных оркестровых красках, вокальных тембрах — всем том, что открывает в музыкальной вселенной галактику за галактикой, границы которых ныне не поддаются исчислению.

Из всего этого вытекает, что царство музыки — бесконечность, в которой блуждает мысль композитора в поисках

своего материала, своего способа его отбора и формирования. И самым важным из всех компонентов является индивидуальность композитора, уму и сердцу которого есть что сказать, есть что передать посредством этого безбрежного математического языка. Я хотел бы попытаться показать вам, как некоторые композиторы проявляли себя в этом бесконечном музыкальном разнообразии, потому что мне кажется, что в результате такого исследования мы сможем уловить отблеск бесконечного разнообразия создающего человеческого духа.

Чтобы облегчить немного задачу, давайте ограничимся примером мелодии, состоящей из 4 нот вместо 12 — итак, 4 обыкновенные ноты, знакомые всем и каждому, — вот они:

Piano



которые мы все знаем
и любим как
«Эх, выпить бы»¹



Давайте посмотрим, какие удивительно различные музыкальные формы они могут принимать, какое изобилие музыкальных мыслей способны выразить. При этом ограничимся теми музыкальными произведениями, в которых эти четыре ноты являются начальными нотами основного мелодического материала.

Вы, наверное, знаете французскую народную песню «Жила-была пастушка»²:



Светлая, веселая, легкая — вот те качества, которые характерны для этой очаровательной мелодии, равно как и то, что она написана на $\frac{6}{8}$, что исполняется в определенном темпе, и что четыре ноты, о которых идет речь, расположены так, что первая:



является неударной, или слабой долей,
а вторая является ударной,
или сильной долей и т. д.

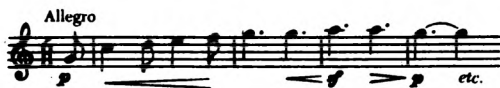


А вот другая мелодия, которая начинается с «Эх, выпить бы», тема из симфонической поэмы Сметаны «Влтава». Она тоже написана на $\frac{6}{8}$, примерно в том же темпе, с четырьмя

¹ Популярная американская песня «How dry I am». (Прим. ред.).

² «Il était une Bergère» (фр.).

нотами, расположенными точно так же, как во французской песне. но посмотрите, насколько велика разница:



Вы видите, легкость и веселость исчезли, уступив место величественности и широте. Почему же это произошло? Просто из-за того, что мелодия звучит громче и полнее? Нет, из-за формы мелодии, из-за того, что последовало за первыми четырьмя нотами. Французская песенка была построена так, что четыре ноты шли сначала вверх, а потом скромно вниз:



а тема «Влтавы» все время идет вверх, создавая более широкую, подобную арке, линию:



Вот в чем основная разница. Тема Сметаны несет просто другую эстетическую миссию по сравнению с французской народной песенкой. Но вы помните, что возможности изменений безграничны.

Например, стоит взять все те же четыре ноты и сделать первую из них сильной, а не слабой, затем придать им размер в три четверти, и мы получим совершенно новую мелодию:



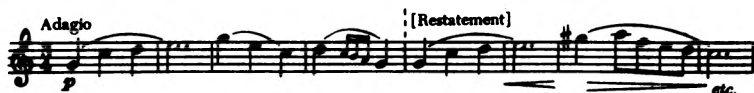
Я уверен, что все вы узнали вальс из знаменитой оперетты Легара «Веселая вдова».

А теперь пусть первая нота по-прежнему останется ударной, все ноты станут равными долями, замедлят немного свое движение, и вот вы слышите «Музыку на воде» Генделя:



Как будто бы ничего особенного не произошло. Нет, произошло. Помните, что это ведь не просто мелодии; они имеют свою собственную гармонию, свою собственную оркестровку и — что важнее всего — свою собственную форму. То, что происходит после этих четырех нот, и является решающим для формы мелодии, сообщая ей способ жить и дышать, делая ее непрерывной или разбивая на короткие отрезки. Возьмем, например, две мелодии с тем же самым трамплином из тех же четырех нот, одинаково подчеркнутые, как и в генделевском напеве. Одна принадлежит Шуберту, другая — Бетховену. Обе мелодии буквально начинаются с той же формулы. Но мелодия Шуберта из его изумительной виолончельной сонаты, называемой «Arpeggione», разбивается в середине пополам вновь появляющейся фигурой из четырех нот:

Cello and piano



С другой стороны, тема Бетховена, из его Второй симфонии, вовсе не повторяет первого мотива, а развивается совершенно по-новому на протяжении целых восьми тактов. И тогда достигается эффект более протяженной, единой, непрерывной линии. Вот как это выглядит:

Orchestra



Вы ощутили разницу? Две мелодии начинаются почти одинаково, но разворачиваются совершенно по-разному.

Вот пример еще более протяженной и широкой линии развития, берущей свое начало все от тех же четырех нот. Прислушайтесь к этой теме из Первого фортепианного концерта Брамса и посмотрите, как эти ноты теперь развились в более насыщенную, более романтическую мелодию:

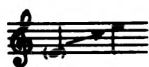
Piano



Но, может быть, самый грандиозный триумф переживает «Эх, выпить бы» в коде симфонической поэмы Рихарда Штрауса «Смерть и просветление». Рихард Штраус строит весь финальный апофеоз на теме, которая начинается с наших четырех нот, причем первая из них является слабой долей:



но затем совершает скачок
на октаву вверх:



и таким образом преобразует мелодию в монументальную, широкого дыхания тему:

Orchestra



Вы услышите ее у струнных, у арфы, у духовых и у медных — каждый раз звучащей по-иному, в новых колористических красках. Вы можете обнаружить ее и в конце, когда ее вдвое медленнее играют валторны:



и снова еще в два раза медленнее — тромбоны:

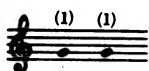


все это для того, чтобы создать новые варианты звучания. И все, наконец, заканчивается звездной мистической экзальтацией «Эх, выпить бы», поднимающейся из самого низкого регистра до заоблачных высот.

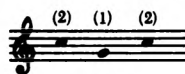
(Оркестр исполняет последние шесть минут из «Смерти и просветления».)

Теперь у вас может сложиться впечатление, что мы достигли предела возможностей, заложенных в этих четырех нотах; но мы всего лишь начали исследование различных способов их трактовки. Головокружительная истина состоит в том, что перед нами открывается целый новый Млечный

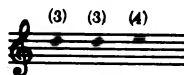
Путь возможностей. Серия из наших четырех нот была использована весьма различными композиторами для создания музыки редкой красоты и разнообразия. Обратимся снова к четырем нотам как к началу мелодии, но на этот раз изменим их простым повторением одной или двух из них, прежде чем дописать остальные. То есть, скажем, напомним ноту под номером 1 дважды:



затем после ноты номер 2
вернемся к ноте 1,
а затем снова 2-й:

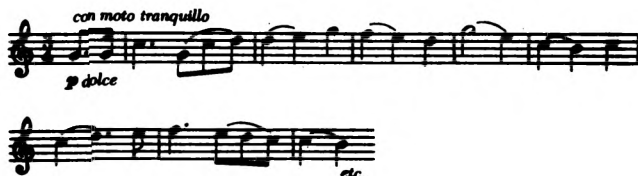


потом возьмем ноту номер 3,
повторим ее и добавим ноту 4:



То, что мы написали теперь — это не что иное, как тема ноктюрна из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона. Потрясающе просто, не правда ли?

French horn



Другой прелестный пример такого рода видоизменений, достигнутых повторением нот, — это гимн шейкеров¹, использованный Аароном Коплендом в его балете «Аппалачская весна». Он восходит, конечно, к тем же четырем нотам, но вторая нота повторяется дважды, и вот какая мелодия получается:

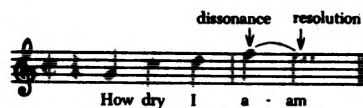
Clarinet



¹ Религиозная секта «трясунов». (Прим. пер.).

Но такое повторение — всего лишь один из множества приемов, с помощью которых может быть изменена четырех-нотная формула. Мы можем, например, взять четыре ноты и украсить их совсем простыми диссонансами, сообщив тем самым мелодии новую форму и смысл. Причем в этом значении диссонанс не сулит ничего особенно неприятного; он означает всего лишь некую ноту, которая не принадлежит в строгом смысле данной гармонии.

Вот популярная песня «Вечеринка кончилась»¹ из идущего на Бродвее мюзикла «Колокола звонят»². Композитор Жюль Стайн написал фразу, в своей основе представляющую «How dry I am» — «Эх, выпить бы», но прибавил диссонанс, который называется *arrogatura*³, технический термин, обозначающий ноту, наложенную на другую. Иными словами, это диссонантная нота, которая должна разрешиться в другую, не являющуюся диссонантной. Так родилась песня:



или со словами Комдена и Грина:



Точно так же Рихард Штраус пользуется диссонансом, чтобы изменить ту же самую формулу в «Тиле Уленшпигеле». Вы помните знаменитую тему валторны?

Horn



Этот пленительный мотив не что иное, как наши старые знакомые четыре ноты с новым диссонансом, украшающим их на этот раз и затем разрешающимся в последнюю ноту:

¹ «The party's over» (англ.).

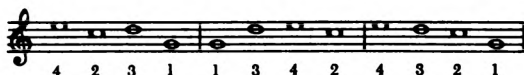
² «Bells are ringing» (англ.).

³ То есть предъем — появление отдельного звука аккорда раньше всего аккорда в целом. (Прим. ред.).



Но теперь мы подходим к одному из важнейших способов варьирования нашей формулы — посредством так называемой перестановки, то есть просто изменения порядка четырех нот. Например, я уверен, что все вы прекрасно помните, как Большой Бен в Вестминстерском аббатстве отбивает три четверти. Эти любимые нами фразы все являются перестановкой «Эх, выпить бы». Четыре ноты просто меняются местами, чтобы образовать каждый раз новую фразу:

Piano



Итак, мы видим, что Большой Бен отбивает три разные перестановки наших четырех нот, опуская основную модель. Эти колокола не используют еще одну перестановку:



которую вы все, конечно, знаете как «Милая Аделина»¹. Прокофьев же использовал ее в финале своей Пятой симфонии:

Orchestra



В самом деле, обращаясь к симфонической музыке, мы просто поражаемся тому, как часто великие композиторы занимались перестановкой наших простых четырех нот. Если

¹ «Sweet Adeline» (англ.).

когда-нибудь вам доведется услышать какую-нибудь из опер вагнеровского «Кольца», вы узнаете все версии, возникающие из нашей формулы. Тема птички из «Зигфрида», например, — это быстрый, стремительный маленький отрывок, в котором четыре ноты использованы в порядке 1—2—4—3:

Clarinet



Даже страстный зов охотничьего рога Зигфрида — это перестановка тех же четырех нот в порядке 2—1—4—3:



только нота номер 1 звучит на октаву выше, а нота номер 2 повторяется раньше, чем слышится номер 3. Кроме того, всему сообщен энергичный охотничий ритм; и вот что получается:

Horn



Или, вновь возвращаясь к Брамсу, мы обнаруживаем, что одна из его величайших и благороднейших находок снова не что иное, как простая перестановка формулы — так колокола Вестминстера отбивают первую четверть каждого часа:



Но только здесь, в удивительном вступлении к финалу своей Первой симфонии, Брамс сообщил этим нотам крайне острый ритм и развил фразу столь замечательным образом, что весь кусок зазвучал как призыв небес:

Orchestra



Поразительно, что может произойти с обыкновенным колокольным перезвоном, не правда ли?

Еще более поразительно открытие, что та же самая перестановка превращается в торжествующую любовную тему в конце оперы Штрауса «Саломея»:



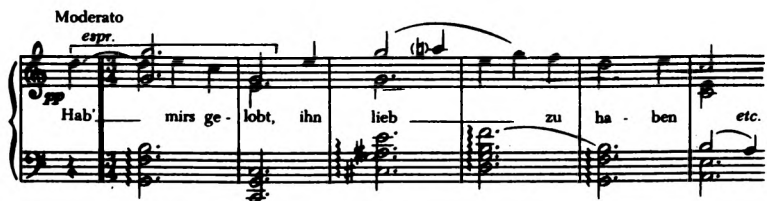
Похоже, что Штраус стал весьма важной фигурой в обсуждении данного вопроса, но глядя на то, как многообразно он использовал эти четыре ноты, всякий раз сообщая им другое значение, не перестаешь изумляться. И, может быть, самых потрясающих результатов он достиг в конце своей знаменитой оперы «Кавалер розы», когда три главных голоса — все женские — сливаются в незабываемом разрывающем сердце трио. И все это трио, имейте в виду, представляет собой еще одну перестановку нашей формулы, в порядке 3—4—2—1:



На первый взгляд, как будто нет оснований ждать чего-то особенного; в самом деле, впервые мотив звучит в опере как веселый, слегка хмельной вальс:

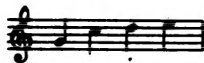


Но когда эта тема преобразуется в форму трио, она становится одним из самых сильных моментов в истории оперного искусства:



Итак, существует множество перестановок. Но мы коснулись всего лишь поверхностного слоя. Эти «гуглы» возможностей настолько безграничны, что всегда есть новый угол зрения, новые пути обращения к нашим четырем нотам, так что они снова покажутся свежими, как маргаритки. У нас нет возможности проследить все эти пути, но на десерт я хочу предложить еще одно — просто обратить эту же формулу в минор. Видите ли, все варианты, которые мы до сих пор рассматривали, включая исходную версию:

Piano

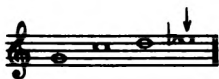


орнаментированную:



перестановки:

все они были в мажоре, потому что ... да просто потому, что «Эх, выпить бы» звучит в мажоре. Но стоит только слегка изменить последнюю ноту, перейдя таким образом в минор:



как откроется целый океан новых возможностей. Примеров этой слегка измененной формулы — легион. Вы все помните финал Патетической сонаты Бетховена?



А вот еще, в другом ритмическом варианте она появляется как знаменитая мелодия из увертюры «Раймонда», которую вы должны помнить с времен немого кино:

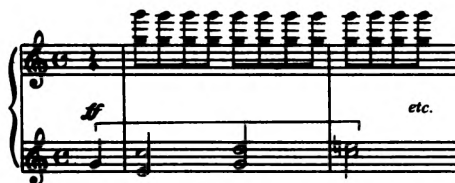
Orchestra



Вы могли бы подумать, что в нашем XX веке ни один человек на земле не вытерпел бы снова этих четырех нот, не говоря уже о композиторах, которые ни за что на свете не написали бы их снова. Однако Шостакович смог вытерпеть их и использовал эти же ноты с ошеломляющими результатами в последней части своей Пятой симфонии. Он построил на них всю часть, дерзко, вызывающе. Он воскликнул:



в миноре, без всяких перестановок, орнаментики и т. д. Так это есть, так это стало его мелодией. И когда он достигает ослепительного заключения части, ему остается лишь вернуться обратно в мажор, беззастенчиво, ни в чем себя не ограничивая, отдав ее медным:



и в данный момент некоторым может показаться, что эта мелодия всегда была с ними. Но мы должны также ощутить чудо, чудо нового расцвета «Эх, выпить бы», относящегося к 1937 году,— после всех лет Генделя, Бетховена, Брамса, Вагнера и Штрауса, чудо неисчерпаемой мощи созидательных сил человеческого ума, бесконечности, таящейся в творческом духе.

Итак, мы можем прийти к заключению, что эти четыре исторические ноты стали девизом бесконечного разнообразия человека, его неукротимого желания творить новое и утверждать свою индивидуальность.



Повесьте это над вашим письменным столом; это более действенный девиз, чем УЛЫБАЙТЕСЬ или ДУМАЙТЕ. Он говорит вам: РАДУЙТЕСЬ!

(В конце программы был полностью исполнен финал Пятой симфонии Шостаковича.)

Телевизионная программа. 22 февраля 1959 г.

Романтизм в музыке

(В начале программы Леонард Бернстайн исполняет на фортепиано следующую музыку.)



Романтическая музыка. Любой из вас без всяких подсказок признает эту музыку романтической. Нам не понадобится в виде намека серебряный канделябр на крышке фортепиано; вам даже не обязательно знать, что это за музыка, кто ее написал. И тем не менее вы уверены в том, что эта музыка на-

писана композитором-романтиком. Почему же вы так убеждены в этом? Потому что она теплая и мелодичная? Но так писал Моцарт. Потому что в ней слышится любовная тоска? Но тогда это мог бы быть Дебюсси. Потому что она серьезна? Таков Бах. Потому что она возвышенная? Таков Палестрина. Страстная? Таков Шёнберг. Потому что она вызывает в вашем воображении пальмовые деревья, нежно шелестящие лунной ночью, или сотню других подобных шаблонов? Тогда это Кол Портер.

(Игра на рояле прекращается.)

Нет, ноктюрн Шопена, который я играл только что, — это романтическая пьеса по специфическим музыкальным причинам.

Можно высказать предположение, что в любой музыке есть что-то романтическое, в том смысле, что любое искусство, а в особенности музыкальное, представляет собой романтический аспект человеческой жизни; но это лишь самое поверхностное обобщение. Ни один из композиторов, которых я сейчас называл, не мог бы быть классифицирован с заглавного «Р» — как Романтик. Палестрина, например, — композитор эпохи Возрождения:

S Al - le - lu - ja al - le - lu - ja

S Al - le - lu - ja

T 8 Al - le - lu - ja

T 8 Al - le - lu - ja

B Al - le - lu - ja

Бах — композитор эпохи барокко:

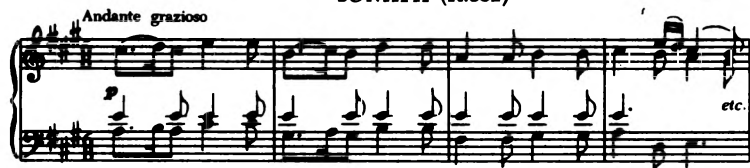
INVENTION VIII



Моцарт — классик:

Clavichord

SONATA (K.331)



Дебюсси — импрессионист:

Harp

AFTERNOON OF A FAUN



Шёнберг — экспрессионист:

KLAVIERSTÜCK, Op. 33a



Но Шопен был романтиком. Его ноктюрн, который я играл, уходит своими корнями в раскаленную почву Романтизма с «Р» заглавного, романтизма, который представлял собой определенное историческое движение, сознательное, вызванное к жизни волей людей и организованное. Подобно лихорадке, оно охватило всю Европу в первой половине XIX столетия.

Что представляла собой эта лихорадка? Это была лихорадочная жажда свободы, грандиозная эпидемия, разразившаяся после только что произошедших революций во Франции и Америке, вскормленная веком Наполеона, подъемом национального самосознания, промышленной революцией и выходом на общественную арену истории средних классов.

И над всем этим взвилось знамя: Свобода Личности. Под этим знаменем в XIX веке раздались голоса Гёте, Шиллера, Бетховена и затем Байрона, Китса, Шелли, Пушкина, Виктора Гюго, Ламартина — голоса, прославляющие свободу духа, свободу от формализма и стилизации. [...]

Все ограничения исчезают. Романтик говорит: «В счет идет лишь мое самовыражение, на меня не влияет более ни королевский двор, ни церковь, ни классы, ни тирания повседневного. Мир изменяется, и я, художник, меняюсь вместе с ним».

Обратимся, например, к концу XVII столетия, к мучительной агонии героини Перселла Дидоне, смерть которой выражена в строгих рамках п а с с а к а л и и — одной из самых классических музыкальных форм, — невозмутимой, изысканной, предельно объективной.

(Альт с оркестром исполняют «Жалобу Дидоны».)





Это очень красивая и волнующая музыка, но не романтическая. Достаточно сравнить Дидону Перселла с героиней Вагнера — Изольдой, умирающей двумя столетиями позже в потустороннем бреду, отвергнутой и отрешенной от всего земного, — включая пассакалию.

Существует всего лишь несколько великих вагнеровских сопрано, способных спеть партию Изольды. И причина того, что их так мало, состоит в тех почти невероятных требованиях, которые предъявлял Вагнер к человеческому голосу. «Меня совершенно не касается, насколько это удобно или возможно петь, — говорит композитор, — это то, чего хочу Я». Романтизм — это заглавное Я: Я, художник. И поэтому теперь исполнитель вынужден ни в чем не уступать создателю. Так появились на свет единственные в своем роде божественные актрисы, души-актеры, прославляемые балерины, дирижеры и в особенности виртуозы-инструменталисты; Шопен, на чьих концертах взрослые люди плакали; Лист, чья игра на фортепиано заставляла дам падать в обморок; и Паганини, который с легкостью и блеском исполнял музыку, включая собственную, такой невероятной трудности, что говорили, будто он продал душу дьяволу, а, может быть, он сам и есть дьявол. И конечно же, оперная дива.

(Сопрано в сопровождении оркестра поет «Liebestod» из «Тристана и Изольды».)

Isolde:

Molto moderato

Mild und lei - se wie er lä - chelt wie das Au - ge
hold er öff - net, Seht ihr, Freun - de, sah't ihr's nicht?
Im - mer lich - ter wie er leuch tet etc.

The musical score is written for voice and piano. The tempo is marked 'Molto moderato'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are in German. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line entering with the lyrics 'Mild und lei - se wie er lä - chelt wie das Au - ge'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. The second system continues the vocal line with 'hold er öff - net, Seht ihr, Freun - de, sah't ihr's nicht?'. The piano accompaniment includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The third system shows the vocal line with 'Im - mer lich - ter wie er leuch tet' and ends with 'etc.'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

У нас теперь появилось некое общее представление о пламенном духе романтического периода. Это было равносильно чуть ли не новой религии, новому фанатическому культу индивидуальности, жрецом и пророком которого стал художник, священнодействующий на высоком алтаре гуманизма. Как сказал Пушкин в своем знаменитом стихотворении, обращаясь к поэту: «Ты царь!», Ты, художник, — подлинный повелитель благодаря силе твоего божественного воображения. И на земле нет большей власти.

Но теперь давайте разберемся в том, как повлияла эта новая волна на саму технику музыкального искусства. Я убежден, вы уже почувствовали, что сутью всего движения является свобода, личная свобода, которую мы для нашего собственного удобства можем разбить на четыре музыкальные свободы, четыре догмата веры композитора-романтика.

Первая свобода — это свобода тональности. Осмелюсь предположить, что вам известно, что такое тональность, — это своего рода корень, или центр, или фундамент, помещенный в одном из двенадцати различных тонов, из которых строится наша музыка Запада, один определенный тон, с которым соотносены и от которого зависят остальные одиннадцать тонов. Например, если этот основной тон, или тоника, — *фа*:



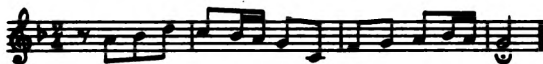
то от него поднимается гамма из шести других тонов, которые принадлежат к тональности *фа* мажор:



И приходим снова к *фа*:



Это так называемая диатоническая гамма; и пока мы создаем музыку, используя только семь нот этой гаммы, мы имеем диатоническую музыку в тональности *фа* мажор:



Но что же будет с оставшимися пятью нотами, такими, как *си-бикар*:



или
фа-диез:



вовсе не принадлежащими к тональности *фа* мажор? Должны ли они быть полностью исключены из музыки, написанной в *фа* мажоре? Вот здесь-то и встает вопрос о свободе. Дело в том, что тирания классического периода установила великую систему законов, касающихся подобного рода диссонансов, этих иностранцев в тональности *фа* мажор, законов, предписывающих крайнюю осторожность в обращении с ними, как с мятежниками, занимающимися подрывной деятельностью. Именно эту систему унаследовало XIX столетие — стабильность

устойчивой тональной системы. Это было удобно, безопасно и педантично, подобно живописи Фрагонара. Но разразилась Романтическая революция, появились иные художники, вопиющие о своем Я, и старая тирания тональности начала расшатываться.

От Бетховена в 1800 году до Малера в 1900-м — все девятнадцатое столетие — это долгая история борьбы за освобождение отверженных, не принадлежащих к фа мажору тонов против установленной законом тирании. Пользуясь музыкальной терминологией, скажем, что музыка становится все более и более хроматической, то есть интервалы между тонами диатонической гаммы становятся меньше:



их начинают использовать чаще и свободнее во имя самовыражения. В самом слове хроматический заложена метафора; цветовая палитра, лежащая в пределах между одним и другим полюсом фа-мажорного спектра, обогащается появлением внутренних оттенков, становится хроматической гаммой, состоящей из двенадцати тонов. Если при использовании тонов диатонической гаммы предполагается работа лишь с основными цветами (красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий. — *Ред.*):



то свободное использование полутонов (помимо основных, китайский красный, абрикосовый, бирюзовый. — *Ред.*):



значительно расширяет палитру. Именно хроматической гаммой воспользовался Римский-Корсаков в «Полете шмеля»:



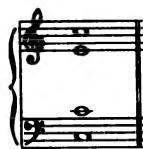
Подумайте, что́ эта свобода делает с доброй, старой классической гармонией! Внезапно мы получаем совершенно новые аккорды:



богатые, насыщенные, которые мы называем «романтическими». Вы видите, что происходит со старой тональностью? Она приобретает новую романтическую неопределенность, новую утонченность. Возьмем, например, этот совершенный классический аккорд:



Каково должно быть
его разрешение?
Естественно, так:



Но не обязательно.
Вместо этого может быть так:



Иными словами, этот изначально классический аккорд стал теперь неопределенным. И если неопределенность в музыке производит на вас плохое впечатление, что ж, вы просто не романтик в душе. Неопределенность означает неуловимость, тайну, зыбучие пески — все, что, конечно, чаровало композиторов-романтиков. Но если вы стремитесь к этим зыбучим пескам, то вряд ли найдете что-нибудь лучше, чем мелодия, принадлежащая перу неистового архиромантика Берлиоза. Эта мелодия, из драматической симфонии «Ромео и Джульетта», рисует полную грусти ночную сцену Ромео в саду Капулети:

Andante malinconico e sostenuto



В первых четырех фразах этой мелодии, написанной довольно удобно в фа мажоре, имеется примерно шестьдесят нот, из которых около двадцати (отмечены крестиком) не принадлежат фа-мажорной гамме. Представьте себе только — двадцать нот, чуждых, диссонирующих с фа мажором, приходятся на шестьдесят нот мелодии. Треть. В то время как в типичной классической мелодии, как, например, из второй части симфонии Моцарта «Юпитер», отношение составляет один к двенадцати в пользу фа-мажорной тональности:

Andante cantabile



Итак, Берлиоз в четыре раза больше пользовался хроматическими тонами!

Но именно изобилие хроматических тонов сообщает приведенной мелодии из «Ромео» ее таинственную неопределенность и окрашивает ее в тона романтически-страстного желания. Возникает совершенный портрет преисполненного чувства любви безутешного Ромео. Романтическая музыка является романтической не потому, что навеивает мысли о спящих лагунах, но потому, что она говорит о них индивидуальным языком. «Я, Гектор Берлиоз, сказал это!»

Но это не все, что он сказал. Новая тональная свобода и неопределенность привели к подобного же рода событиям в области ритма. Так, второй свободой, завоеванной романтизмом, стала свобода ритма. Этот могущественный элемент музыки также в течение веков повиновался строжайшему кодексу законов. Но вот, как всегда, снова появляются Бетховен, первый романтик, и Берлиоз, и Шуман, и Шопен, и вслед за тональностью освобождается от тирании ритм. Композитор перестает придерживаться одного и того же ритма или темпа внутри одной части; он может менять их по своему усмотрению сколько угодно раз.

Он теперь начинает пользоваться синкопами так же естественно, как дыханием; он разрабатывает рубато, свободное обращение с ритмическим потоком; и выделяет все что угодно с классической симметричностью. Но, быть может, наиболее увлекательный аспект новой ритмической свободы — это возникновение в романтической музыке перекрестных ритмов, то есть двух разных ритмов, звучащих одновременно, ну как если бы в воскресное утро позади церкви маршировал военный оркестр, а из церкви вдруг послышался органый хорал, который вместе с военным маршем слился бы в довольно сложную музыку. Наш «сумасшедший гений» Берлиоз, в изобилии пользовавшийся всеми возможными ритмическими свободами, в особенности любил эту разновидность; мы находим ее и в только что процитированной части из симфонии «Ромео и Джульетта». Сцена бала у Капулетти:

Orchestra

Allegro





В вихре праздника, в четном размере ($\frac{4}{4}$), Ромео замечает Джульетту, и в сердце своем он обращается к ней, в трехдольном метре:



А затем Берлиоз соединяет вместе эти два метра, четный и трехдольный, и достигает волшебного эффекта:



В самом деле, тональная и ритмическая свобода в этой поразительно оригинальной симфонии Берлиоза заставляет вас почувствовать богатство нового таинства, усилившуюся неопределенность и утонченность, которые породила эта свобода.

В этой части музыкальный материал и настроение непрерывно продолжают сменяться. Что и говорить, здесь доста-

точно материала для целых четырех различных частей классической симфонии. Очевидно, мы столкнулись с третьей свободой романтизма — свободой формы, подлинной структурой симфонии.

Что представляла собой классическая симфония? Сочинение, обычно состоящее из четырех отдельных частей, каждая из которых отлита в форме сонаты, рондо, песни, скерцо и т. д. Но эта часть симфонии Берлиоза не следует никакому формальному порядку, кроме того, что вытекает из линии развития самого повествования. Что же это за форма тогда? Только одно слово может охарактеризовать ее: *драматическая*. Вовсе не простым совпадением явилось то, что Берлиоз назвал свою музыку о Ромео «драматической симфонией», главной его заботой было драматическое содержание и его воздействие — забота, ставшая общим симптомом лихорадочного стремления романтизма к свободе. Искусства начали взаимодействовать между собой, и мы видим, как музыка стала проникать во все другие искусства, в особенности в литературу и драму. Из этого выросло то, что мы называем программной музыкой, то есть музыка, в основе которой лежит внемузыкальное содержание, симфонии с названиями, сюжетами, сценариями. Симфонии теперь поистине превратились в драмы, с центром тяжести, перенесенным скорее на их содержание, чем на форму.

Возьмите, например, симфонию Листа «Фауст». Это произведение в трех частях (что уже является отклонением от классической формы), замысел которого состоит в том, чтобы средствами музыки нарисовать три основных характера «Фауста» Гёте: Гретхен, Мефистофеля и самого Фауста. Как же это сделано? На протяжении всего сочинения каждому образу сопутствует определенная тема или мотив, которые трансформируются и тем самым раскрывают драматическое развитие образа. Вот, например, основная тема Фауста, рисующая портрет старого Фауста, мрачного и угрюмого:

Violas and cello



Но когда по воле дьявола он превращается в цветущего юношу, тема звучит так:

Horns and trombones



Та же тема приобретает совсем новый облик — точно так же, как герой драматического представления вдруг предстает перед вами в новом костюме, по-другому загримированный. Таковы симфонические эквиваленты подобных метаморфоз. Послушайте, во что превращается эта тема Фауста в третьей части — «Мефистофель», живописуя Фауста, попавшего в тиски дьявольской силы:

Violas and cello



Какой иронической, циничной, искаженной стала эта тема!

Этот драматургический прием, согласно которому во всех различных частях симфонии проходит одна и та же сквозная тема или лейтмотив, на профессиональном языке называется «циклической формой», то есть формой, в которой один и тот же материал многократно возвращается на протяжении всего цикла. Подобное, уверяю вас, не могло случиться в классической музыке; классическая симфония — чистая: каждая часть представляет собой точное, отдельное, ясное единство. Но затем, как и во всем, Бетховен бросил искру, особенно в своей Пятой и Девятой симфониях; и искра эта разгорелась полыхающим пожаром. Почти все композиторы после Бетховена тем или иным образом обращались к циклической форме. В особенности — оперные композиторы; только представьте себе, с какой жадностью они ухватились за этот в высшей степени драматический прием. Дело в том, что до той поры опера, по существу, представляла собой последовательность арий, не связанных между собой отдельных номеров, подобных отдель-

ным частям классической симфонии. Но теперь, как только Лист смог основной нитью своей симфонии сделать тему Фауста, Бизе смог основной нитью своей партитуры «Кармен» сделать тему судьбы, которая внезапно и драматично появляется в ключевых моментах произведения. И героине Верди Аиде сопутствует ее собственная тема, которая создает особую атмосферу каждый раз, когда она появляется на сцене, как бы окутанная своим особым ароматом. Вы помните эту тему? Именно с нее начинается опера — самые первые ноты:

Violins:



В следующий раз мы слышим эту тему, когда на сцене впервые появляется Аида,— тема звучит в сопровождении тремоло струнных, передающих ее тревогу:



И затем она, конечно, положена в основу главного раздела первой большой арии Аиды «Ritorna Vincitor»:



Вы видите, насколько драматургически сильным является столь тесное слияние музыки с образом — особенно в третьем акте, в большой сольной сцене Аиды у Нила.

Конечно, первичный пример циклического развития в опере можно найти у Вагнера. В самом деле, он делал его ключом оперного развития, закрепляя за каждым образом, идеей и символом своих драм лейтмотивы (ведущие мотивы), как он их называл, и далее трансформируя эти лейтмотивы, комбинируя и противопоставляя их друг другу, в целом используя их ради усиления драматической напряженности действия.

Даже в его комической опере «Мейстерзингеры» в течение четырех часов используется тот же прием драматического переплетения. Например, в квинтете третьего акта различные мотивы оперы соединяются в трех минутах очаровательного звучания, включающего и эту тему хвалебной песни:

Piano

Andante ma non troppo



и этот любовный мотив:



Но это еще не все. Поскольку эта опера — прославление «die heilige deutsche Kunst» (священного немецкого искусства), Вагнер даже осмеливается ввести в нее темы из других своих опер, словно говоря: «Немецкое искусство — это Я». Я! Снова это гордое романтическое его¹ возникает перед нами, но, быть может, никогда еще не провозглашенное с такой отчетливостью, как сделал это Рихард Вагнер. Смотрите: в этом коротком квинтете в дополнение к темам из «Мейстерзингеров» мы находим цитату из «Валькирии»:



и из «Тристана»:



И не только. Но каким-то образом все эти мотивы звучат вместе в счастливом гармоническом единстве. Это можно было бы назвать почти симфоническим единством. Потому что оперы Вагнера симфоничны, каждый акт подобен гигантской части некой суперсимфонии, с вокальными партиями,

¹ Я! (лат.).

вырастающими из лейтмотивов. Не странно ли, что циклический метод, рожденный свободой, в свою очередь, становится строгим объединяющим принципом, дисциплинирующим эту вновь обретенную свободу? Но ведь любая свобода, лишенная дисциплины, превращается просто в анархию; и только лишь сочетание обоих начал — свободы и дисциплины, разнообразия и единства — создает великую демократию или великое произведение искусства. «Мейстерзингеры» — именно такое произведение, миниатюрной моделью которого является квинтет, о котором я говорил.

(Пять певцов в сопровождении оркестра исполняют этот квинтет.)

Итак, к чему же ведет все это — драматический распад классических основ, романтическая свобода форм, циклические принципы? К образованию совершенно новой формы, истинного дитя XIX столетия — симфонической поэмы. Симфоническая поэма — это действительно всего лишь один шаг после симфонии «Ромео», или «Фауст-симфонии», или даже Пятой симфонии Чайковского, которая не имеет названия или сюжета, но все же является неразрывным драматургическим единством благодаря циклической теме. Коль скоро у вас несколько частей, тематически связанных, вы можете довести дело до конца и объединить их в одну огромную часть — симфоническую поэму, или музыкальную поэму, как ее иногда называют, — симфонию в сжатом виде.

Может быть, зенита славы симфоническая поэма достигла с появлением Рихарда Штрауса, чей шедевр — «Дон-Жуан» — это не только глубоко волнующее сочинение, но и совершенное воплощение всего, что мы только что обсуждали, каждого аспекта трех восхитительных романтических свобод: тональной, ритмической и формы. И помимо того, сочинение Рихарда Штрауса принесло еще одну, четвертую и последнюю, свободу — свободу звучания, музыкального колорита, фактического звука слышимых вами нот. В этой области, в особенности в царстве симфонического оркестра, прорыв нового был поистине потрясающим.

Вспомните хотя бы о типичном оркестре Баха примерно в 1725 году,

(Тридцать оркестрантов встают.)

затем об оркестре Моцарта, около 1785 года,

(Еще тридцать оркестрантов встают.)

а теперь взгляните на оркестр Штрауса в 1890-м — это фактически наш современный оркестр.

(Встают все оркестранты.)

Прорыв был столь грандиозным не только из-за абсолютной величины романтического оркестра, но и вследствие его высокой виртуозности; каждый музыкант стал теперь виртуозом. Все колористические и звуковые нововведения стали теперь возможными, как, например, быстрые ноты в начале «Дон-Жуана», которые раньше могли сыграть только струнные солирующие инструменты:

Strings



или использование таких новых инструментов, как набор колокольчиков:



или особые технические приемы, как, например, знаменитое тремоло струнных в конце — звуковое изображение смерти Дон-Жуана, передающее нам последний вздох, замирающий трепет жизни:

Violas



(Исполняется «Дон-Жуан» Штрауса.)

Агония романтического героя Дон-Жуана — это в символическом плане смерть самого романтического движения. Написанное в конце века, это сочинение вызывает у нас чувство ностальгии, как и большая часть музыки Рихарда Штрауса, как вся музыка Малера. В них сквозит печаль рас-

ставания с весельем и радостью легендарного XIX века. И в строгом смысле — направления, оно действительно кончилось. XX столетие пришло как ураган, сметая романтические представления, равно как викторианскую напыщенность, самодовольство Третьей республики и буржуазную претенциозность. Вместо всего этого перед нами предстал опрятный научный XX век, с телефонами и автомобилями, радио и аэропланами. Фрейд объяснил, что такое Дон-Жуан, в двух параграфах; что же до Ромео и Джульетты, то было решено, что если бы они выжили, то по тем или иным причинам возненавидели бы друг друга; мейстерзингеры же в конце концов оказались бы просто-напросто чересчур тучными.

И вот мы пребываем в нашем определенном, точном, деятельном, гигиеническом столетии, в глубине своего сердца тоскуя по прошлому. Это правда. Почему мы так рвемся к Шуберту, Шуману и Вагнеру? Почему устремляемся в концертный зал при одном лишь упоминании имени Брамса? Почему ваш любимый композитор — это Чайковский? Потому что он и его романтические собратья дают вам то, к чему вы рветесь в глубине души, то, чего лишены наша блестящая современность и будущее. Романтики, например, возвращают нам нашу луну, которую забрала у нас наука, сделав из нее попросту некий аэропорт. А тайне мы все хотим, чтобы луна оставалась тем, чем она была раньше — таинственным, завораживающим светом на небе. И мы мечтаем, чтобы любовь тоже оставалась таинством, как это было раньше, а вовсе не сводом психотерапевтических правил, регулирующих отношения между полами. Мы жаждем тайны, даже когда одну за другой разрешаем загадки космоса.

В сердце своем мы по-прежнему романтики. Я думаю, что мир, однажды уязвленный страстью к свободе, никогда полностью не избавится от лихорадки, неумолимо преследующей нас в ее жажде свободы. Но наш образ жизни более не романтичен; и поэтому, когда нам уже совсем неважно, мы устремляемся в прошлое и играем Шумана.

(Оркестр заканчивает программу исполнением медленной части Второй симфонии Роберта Шумана.)

Мой дорогой и любезный Читатель!

Все говорят, что, в истории музыки наступил критический момент. Я согласен; но сказал бы сильнее: пугающий момент. Море, разделявшее композитора и его аудиторию, не только расширилось как никогда — оно превратилось в океан. Более того, этот океан замерз и не подает никаких надежд на то, что оттает или станет поуже.

Утверждают, что в тот момент, когда композитор впервые осуществил свою личную миссию, заложенную больше в его собственном подсознании, чем в коллективном подсознании общества, вышеназванное море представляло собой лишь крошечное озеро. Скорее всего, это так; и тогда нашему морю уже не одна сотня лет. Но в течение всего этого периода — даже в самые неистовые годы романтизма — всегда существовала некоторая связь между композитором и публикой, некое симбиотическое взаимодействие, которое питало и того, и другую. Композитор пускал в ход движущие силы музыки; ответственный за изменения и ход ее развития, он создавал вкус публики и затем удовлетворял его соответствующей пищей; в то время как публика, *qui pro quo*¹, питала композитора попросту своим интересом к его произведениям. Любая новая опера Монтеверди, Россини, Вагнера или Пуччини в момент своего появления неизменно вызывала любопытство, размышления, волнения. Точно так же, как новая симфония Гайдна или Брамса, новая соната Скарлатти или Шопена.

В нашем столетии это уже совсем не так. Первая мировая война поставила жирную точку; Дебюсси, Малер, Штраус и ранний Стравинский лишь провели финишную черту; это

¹ *Qui pro quo* (лат.) — «одно вместо другого».

были последние имена в долгой эре взаимной зависимости композитора и публики. А затем эта взаимозависимость превратилась в потасовку: композитор против публики. Уже пятьдесят лет слушатели проявляют интерес прежде всего к музыке прошлого; только теперь они (вы) дошли до Вивальди, Беллини, Букстехуде, Айвза. Споры идут вокруг Вагнера, словно это не Вагнер, а Штокгаузен. Мы (вы) все еще открываем симфонии Гайдна, оперы Генделя. Среднему слушателю еще сегодня приходится делать колоссальное усилие для того, чтобы воспринять «Героическую» как полноценное длительное переживание. Не говоря уже об «Электре» [Р. Штрауса], «Пеллеасе» [Дебюсси] или Седьмой Малера. Милый Читатель, будь искренним и сознайся в этом.

И все это означает, что в течение пятидесяти лет публике не доводилось с вождельением ожидать хотя бы одной премьеры симфонического или оперного произведения. Если возникает впечатление, что я преувеличиваю, что ж, возражайте; напомните мне о самых бросающихся в глаза исключениях: «Порги и Бесс» (могут ли мелодии шоу создать оперу?); [...] «Махагони» (местное квазиполитическое явление)... Спирит можно было бы продолжить; но эти произведения все были исключениями, и интерес к ним вызывался в основном не музыкальными причинами. Страшный факт состоит в том, что между композитором и публикой за последние пятьдесят лет раскинулся океан. Можете ли вы вспомнить подобный пятидесятилетний период после эпохи Ренессанса, когда имела место такая же ситуация? Я не могу. И если это правда, то она означает драматические качественные изменения в нашем музыкальном обществе, а именно: мы впервые живем музыкальной жизнью, не основанной на произведениях нашего времени. Это явление характерно именно для XX века,— оно никогда не возникало прежде.

Мы могли бы взирать на эти коренные изменения равнодушно, создать квазинаучное мнение об их причинах и даже выдвинуть объективную теорию о возможном будущем направлении этих изменений, если бы не существовало факта, что в то же самое время мы живем в момент невероятного бума музыкальной активности. Статистические данные свидетельствуют о стремительном взлете: больше людей слушает больше музыки чем когда-либо. И здесь лежит линия пересечения этих двух явлений — новый огромный интерес публи-

ки к музыке вместе с полным отсутствием интереса к новой музыке — вот что пугает.

Я фанатически люблю музыку. Я не могу прожить ни одного дня, не слушая музыки, не играя, не изучая ее или не думая о ней. И все это совершенно не связано с моей ролью профессионального музыканта; я болельщик, обязательный слушатель. И находясь в этой роли (которая, как я полагаю, не слишком отличается от твоей, уважаемый Читатель), в роли обыкновенного любителя музыки, я признаюсь, по собственной воле, хоть и без радости, что в данный момент, да простит мне бог, я нахожусь гораздо больше удовольствия, когда слежу за музыкальными приключениями Саймона и Гарфункеля или группой, поющей «Вот идет Мэри», чем в большей части того, что пишется теперь всей общиной композиторов-«авангардистов». Может быть, это не будет правдой через год или даже тогда, когда эти слова появятся в печати; но сейчас, 21 июня 1966 года, это именно то, что я чувствую. Поп-музыка представляется единственной областью, где все полно жизни, где царит веселье изобретательства, где легко дышится. Все остальное вдруг кажется устаревшим: электронная музыка, сериализм, алеаторика [chance music] — все это уже приобрело затхлый запах академизма. Кажется, что даже джаз пришел к мучительной остановке. И тональная музыка временно пребывает в бездействии, спящая.

Едва ли эти удручающие мысли рассчитаны на то, чтобы катапультировать моих изголодавшихся по радостям музыки читателей в плоть этой книги... Если бы я был моим редактором, то выбросил бы вон это вступление и заменил бы его коротким воодушевляющим абзацем. Но я не мой редактор; и я могу только надеяться на то, что он поймет эти мысли именно как предпосылку к написанию этой книги. Я не стану озиаться на суетливый, но бесплодный музыкальный пейзаж и не погружусь в зимнюю спячку в ожидании первой песни жаворонка. Я останусь и громко провозглашу бесконечное разнообразие музыки.

И вот как раз сейчас, дорогой Читатель (если ты все еще со мной, а твоё остроумие при тебе), ты меня оборвешь. Как можете вы утверждать (ты спросишь, я надеюсь), что существует бесконечное разнообразие музыки, следовательно, какие-то еще не высказанные аспекты прекрасного, которые предстоит открыть, если изменения, о которых вы говорите, качественные? Как вы согласуете «океан» с этой надеждой?

У меня есть два ответа. Один простой — доказательство от противного. Если бы я поверил в неизменность этого «океана», я должен был бы не верить в само существование музыкального общения — общения психологического; и тогда у меня не было бы желания продолжать жизнь в этом мире. Но я хочу продолжать жить в нем, и, следовательно, музыкальное общение (тепло, понимание, откровенность) должно существовать. Я бы хотел найти какое-нибудь слово, более удачное, чем «общение»; когда я говорю «музыкальное общение», я подразумеваю нежность, которую мы ощущаем, когда осознаем и разделяем вместе с другими человеческими существами глубокие, не имеющие названия, неуловимые эмоциональные состояния и оттенки. Это именно то, что композитор говорит в своей музыке: случалось ли это когда-нибудь с вами? Испытывали ли вы тот же самый настрой, то же самое внутреннее движение, шок, напряжение, разрядку? И когда вы реагируете на музыкальное произведение тем, что оно вам «нравится», это попросту означает, что вы отвечаете композитору «да».

Мой второй ответ еще проще, хотя понадобится больше слов, чтобы высказать его. «Океан» временный, изменения, хотя и качественные, — преходящи. Критический момент, в котором мы живем, может быть, затянется на много лет, но он не несет в себе черт, на основе которых можно было бы сделать выводы о музыке будущего. Это момент ожидания, перемен.

Высказав веру в то, что музыкальный кризис преходящ по своей природе, я должен теперь сказать, куда и почему приводят изменения. Я думаю, что ключ к ответу на этот вопрос может быть найден в природе самой музыки. Это искусство настолько особое, настолько в корне отличное от других искусств, что мы должны соблюдать величайшую осторожность, чтобы не приписать ему тех ценностей и возможностей, которыми оно не обладает. Ошибка, совершаемая столь многими людьми, состоит в том, что все искусства рассматриваются скопом и, исходя из этого, дедаются обобщения. Интерес ради давайте попытаемся обобщить. В чем природа сегодняшнего кризиса во всех искусствах? Мы постоянно слышим некие отрицания: антиискусство, антитеатр, антироман, антигерой, не картина, не поэма. Мы слышим, что искусство волей-неволей превратилось в искусство комментария; мы боимся, что технические приемы поглотили то, что принято называть содержанием. Жалкое зрелище, грустное положение, все это

принято оплакивать. А между тем, посмотрите, как много произведений искусства, задуманных именно в этой терминологии, процветают, находят последователей и даже глубоко нас волнуют. Следовательно, во всем этом негативизме должно быть что-то положительное.

И действительно, есть. Потому что эти произведения неуклонно двигаются по направлению к большей поэтизации явлений. Позвольте мне быть более конкретным: «В ожидании Годо» — это вызывающая сильное волнение и сострадание антипеса; «Сладкая жизнь», имеющая дело с внутренней опустошенностью и кричащей безвкусицей, — необычайно воодушевляющий и вдохновляющий фильм [...]. Самые абстрактные и эзотерические балеты Баланчина имеют огромный успех. Картины де Кунинга могут быть удивительно декоративными, полными скрытого смысла, возбуждающими и очень дорогими. Список мог бы получиться очень длинным; но вот что никогда не попало бы в этот список, так это серьезное произведение антимузыки. Музыка не может процветать как не искусство, потому что по природе своей, в самых своих корнях, представляет собой абстрактное искусство, в то время как все другие искусства по самому существу своему связаны с реальными образами — словами, формами, сюжетами, человеческим телом. И когда большой художник берет реальный образ и абстрагирует его или соединяет его с другим реально существующим образом, на первый взгляд с ним несовместимым, или комбинирует их самым нелогичным образом, он поэтизирует. В этом смысле Джойс, поэтизирует сильнее, чем Золя, Баланчин — чем Петипа, Феллини — чем Гриффит. Но Кейдж поэтизирует не более, чем Малер, а Булез — чем Дебюсси.

Почему музыка должна быть исключена из этой весьма процветающей тенденции в искусстве? Потому что она изначально абстрактна, она обращается непосредственно к чувствам с помощью звуков, не имеющих в окружающей жизни никакого реального соответствия. Единственная «реальность», которую могут иметь звуки, это *форма*, то есть определенный способ связи звуков между собой. И под *формой* я подразумеваю структуру из двух нот, так же как целой фразы, равно как всего второго акта «Тристана». Нельзя «абстрагировать» музыкальные звуки; наоборот, этим звукам должна быть *придана* реальность посредством формы: вверх и вниз, долго и коротко, громко и тихо.

Отсюда неотвратимый вывод. Все формы, которые были нам когда-либо известны, — григорианский хорал, мотет, fuga

или соната — всегда были задуманы тонально, то есть обладали центром тонального притяжения, с дополняющими тональными взаимосвязями. Это чувство, как я полагаю, заложено в человеческом организме: мы не в состоянии услышать два изолированных звука, даже вне какого-либо контекста, чтобы немедленно не придать им тонального значения. Каждый из нас может придать им разное тональное значение, но придадим мы его неизбежно. Мы не можем отделаться от этого и всегда будем такими. И в тот момент, когда композитор пытается «абстрагировать» музыкальные звуки отрицанием их тональной принадлежности, он покидает мир, где существует общение между людьми. Фактически это невозможно (хотя одному богу известно, как упорно старались композиторы в течение пятидесяти лет), и свидетельством отчаянных попыток придать всему этому смысл служит появление алеаторики, электронной музыки, безнотных «инструкций», манипуляций с шумом и всякой прочей всячины.

Я могу допустить, что когда-нибудь будет существовать музыка, напрочь оторванная от тональности. Я не слышу у себя в голове этой музыки, но готов представить себе такую возможность. Но это «когда-нибудь» наступит тогда, когда произойдут фундаментальные изменения в наших физических законах, быть может, тогда, когда человек оторвется от этой планеты. Возможно, исследуя космос, человек уже вступил на длинную дорогу к Новому Сознанию, на дорогу к Омеге. Может быть, настанет день, когда мы освободимся от тирании времени, от диктата гармонических последовательностей. Может быть. Но пока что мы все еще базируемся на земле. Мы — плоть от плоти ее, и мы далеки от Омеги, поглощенные такой стариной, как человеческие отношения, идеологическая, международная и межрасовая борьба. Даже при буйной игре воображения мы не сумеем представить себя освобожденными от планеты, вопреки усилиям ученых-космонавтов. Как можем мы говорить о достижении Омеги, если до сих пор играем в такие постыдные игры, как Вьетнам?

Нет, мы все еще земные создания, все еще нуждаемся в человеческом тепле и общении с себе подобными. И слава богу. И до тех пор, пока в этом мире мы тянемся друг к другу, будет существовать целительное утешение тонального отклика. Не может быть простым совпадением тот факт, что после полувекра радикальных экспериментов лучшие и самые любимые произведения атональной, двенадцатитоновой или серийной музыки — это те произведения, которые, несмотря ни на что,

сохранили тональный фон, те произведения, в которых богаче тональный подтекст. Я с ходу могу назвать Третий квартет Шёнберга, его Концерт для скрипки, две его камерные симфонии; почти вся музыка Берга, Стравинский в «Агоне» или «Трени» [Плачи]; даже Веберн в его Симфонии или Второй кантате — во всех этих сочинениях живут призраки тональности, которые преследуют вас, пока вы их слушаете. И чем больше вы слушаете, тем сильнее они вас преследуют. И в этом преследовании вы чувствуете бесконечную жажду тональности, щемящую тоску из-за оторванности от нее и слепую необходимость вновь к ней вернуться.

И мы вернемся к ней. В этом смысл нашего переходного периода, нашего кризиса. Однако мы вернемся к тональности по-новому, обновленные катарсисом наших страданий. Я не могу устоять перед возможностью провести параллель между столь широко провозглашенной смертью тональности и не менее известной идеей смерти бога. Не правда ли, любопытно, что Ницше объявил сие в 1883 году, то есть как раз в год смерти Вагнера, якобы унесшего с собой в могилу тональность? Дорогой Читатель, я со всей скромностью предлагаю тебе точку зрения, согласно которой ни одна из этих смертей не имела места. Скончались лишь наши собственные обветшалые концепции. Кризис веры, который мы сейчас испытываем, не слишком отличается от кризиса в музыке; если повезет, мы выйдем из этих кризисов обогащенными новыми и более свободными представлениями, возможно, более личного или менее личного характера. Кто может это предугадать? Но в любом случае с новым представлением об идеалах и новым представлением о тональности. И музыка выживет.

Искренне *Леонард Бернстайн*

21 июня 1966 г.

Вечный Моцарт

(Оркестр исполняет увертюру к «Свадьбе Фигаро» Моцарта.)

Эта увертюра к опере Моцарта «Свадьба Фигаро» — наш пламенный привет из славного города Венеции всем нашим американским друзьям. Мы чудесно проводим время, жалуем, что вас здесь нет, кланяемся всем. Но почему Моцарт? Почему мы, американские музыканты, играем австрийскую музыку в итальянском театре? Думаю, что вы тотчас поймете, лишь взглянув на эту захватывающую дух жемчужину — здание оперы, знаменитое «Фениче».

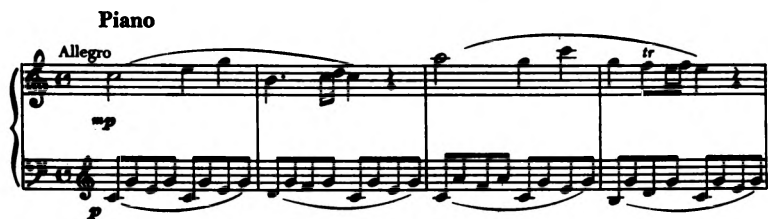
(Камера высвечивает интерьер здания.)

Перед нами воплощение красоты, созданной XVIII веком. Вглядитесь в аристократическое изящество пропорций: интимность величественности, что, несомненно, является самым аристократическим признаком из всех; легкость и воздушность строения; нежная веселость росписи; утонченный орнамент волют; тщательная, высокого вкуса расточительность во всем.

Что мы слышим, когда смотрим на все это? Какая музыка сразу начинает звучать внутри нас? Моцарт, конечно, который для большинства из нас является олицетворением изящества, живости ума, изысканности, интимности и покоя. Однако если бы это было все, то Моцарт навсегда остался бы художником своего времени, гением рококо, схватившим в музыку суть своей эпохи. Но тогда это удалось также еще некоторым композиторам, таким, как Стамиц и Диттерсдорф, и множеству других, чьих имен вы никогда не слышали, включая нескольких сыновей старика Иоганна Себастьяна Баха, оставившего после себя музыку, которую рассматривали в те времена как папашин строгий стиль, с его тяжеловесными фугами и устаревшим контрапунктом. Эти композиторы пустились по прелестной

новой садовой дорожке в красотах позднего XVIII столетия, чтобы создавать легкую, изысканную, мелодичную, остроумную, веселую музыку для знати, типа «пусть едят пирожные»¹. Но сегодня от них остались лишь имена, в то время как Моцарт существует и будет существовать вечно; божественный Моцарт — не имя, но низошедший с небес дух, который явился в этот мир, провел в нем тридцать с чем-то лет и потом покинул его обновленным, обогащенным и очастливленным своим посещением.

В чем же разница между ними? Только в одном: в том, что Моцарт был универсальным гением, как и все великие художники. Он выразил не только дух, вкус и аромат своей эпохи, но и духовный мир человека — человека всех эпох, во всей сложности его желаний, борьбы и амбивалентности. Когда месяц тому назад мы были в Москве, я слышал, как писатель Борис Пастернак сказал: «Несмотря ни на что, я полон радости; мое искусство существует как рассказ о трагедии человеческого бытия; оно вскормлено трагедией; и мое искусство — это вся моя радость». Так происходит с нашими величайшими творческими умами, так было и с Моцартом. Некоторым из вас, привыкшим отождествлять Моцарта всего лишь с аристократической изысканностью, это может показаться странным. Как часто мне доводилось сталкиваться с пренебрежительным отношением к нему, к его музыке, напоминающей звяканье колокольчиков в музыкальной табакерке! Большинство людей впервые познакомились с Моцартом так:



«Эта хорошенькая гостиная не для меня», — говорят такие люди. «Подайте мне страсти — Бетховена, Брамса, трагическое, монументальное...» Такие высказывания могут означать только одно: эти люди не знают Моцарта. Всякий, кто

¹ Слова Марии-Антуанетты. (Прим. пер.).

слушал Моцарта напряженно, вникая в его музыку всем своим существом, не мог не пережить того, что Пастернак назвал «трагедией человеческого существования». Послушайте хотя бы эти несколько тактов из до-мажорной фантазии:



Музыкальная табакерка, не так ли? Нет, эта музыка легко могла бы принадлежать Бетховену в его трагическом неистовстве. В ней — мощь, натиск гиганта. Этой Фантазии присуща даже бетховенская тайна — некое завуалированное изумление и благоговение, которое является одной из самых волнующих черт музыки Моцарта:



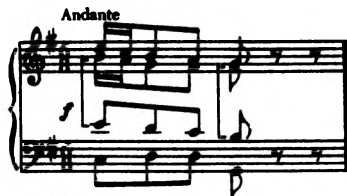


Чувствуете ли вы печаль, трагичность, пусть даже заключенные в рамки, принятые в XVIII веке? Музыка Моцарта постоянно вырывается из своих рамок, потому что они не в состоянии удержать ее. И совершенно неважно, этикетку какого года наклеить на каждый такт, 1779-го или 1784-го,— эта музыка по самой своей сути вне времени. Классическая музыка великого романтика. Вечно новая музыка великого классика.

Теперь, чтобы понять, как музыка Моцарта вырывается из своих рамок, мы должны сначала выяснить, что представляют собой эти «рамки», это типичное для XVIII века обрамление, в котором находится музыка. Попробуйте вообразить себе XVIII век, как вы знаете его из книг, из живописи, наконец, даже из кино. Мы представляем его себе как эпоху хороших манер, конформизма (по крайней мере, среди дворян), педантичности в соблюдении всех формальностей, сосредоточения внимания на стиле, изысканных жестах, моде, эlegantности поведения, установленных формах обращения и тому подобном. Все это, естественно, явилось причиной возникновения огромного количества шаблонов, следовать которым было необходимо каждой благовоспитанной даме или кавалеру; установление столь определенных шаблонов поведения было характерно не только для общественной жизни, но и для музыки, поскольку музыка всегда отражает свое время. Именно поэтому музыка XVIII века так заполнена шаблонами и формулами, доходящими почти до клише.

Остановимся, например, на кадансах. Как вы знаете, кадансы представляют собой гармонические последовательности,

завершающие музыкальную фразу, подобно тому как запятая, двоеточие и точка приводят словесную фразу к некой остановке. И вот, если дождливым днем вы перелистаете полное собрание сочинений Моцарта, то к вашему ужасу обнаружите один и тот же каданс-шаблон, неукоснительно повторяющийся из произведения в произведение, из части в часть и даже из фразы во фразу. Эти кадансы уже не кажутся музыкой — они превратились просто в знаки препинания. Вот, например, типичный моцартовский каданс из медленной части его «Праздничной» симфонии:



Что ж, это прелестный каданс. Но если вы пересчитаете, сколько раз пользовался Моцарт именно этой последовательностью нот:



в его полном собрании сочинений, вы будете вынуждены обвинить его в том, что он просто повторяет себя.

Ни один современный композитор никогда не осмелился бы на столь беззастенчивое повторение. (Кроме плохих композиторов, в особенности авангардистов.) Что же это означает? Что Моцарт исчерпал себя? Что ему не хватало изобретательности? Нет, конечно. Изобретательность — второе «я» Моцарта. Это означает только то, что он был композитором своего времени, и словарь его был неизбежно ограничен условностями его времени. Удивительно не то, что он пользовался привычными формулами, но то, что, пользуясь ими, он достигал столь потрясающего разнообразия. Прислушаемся к такой же кадансовой формуле, появляющейся в другом ритме в его соль-мажорном фортепианном концерте:



те же самые ноты, но другая музыка. Затем дальше, в этом же концерте, вместо того, чтобы буквально повторить каданс, он видоизменяет его следующим образом:



И во всех его произведениях мы найдем тот же самый каданс, но всякий раз замаскированный, как, например:



или так:



Вы видите? Это все тот же каданс, но каждый раз видоизмененный, с тем, чтобы обрести новый смысл, единственно верный для завершения именно данной музыкальной фразы. Так это перестало быть формулой вовсе. В этом мощь моцартовского гения.

А вот другой пример композиционных формул. Если мы рассмотрим фигуры аккомпанемента, которыми Моцарт пользуется для поддержки мелодий, мы снова наткнемся на серию повторяющихся клише. Вот такое, например:



хорошо известное музыкантам-профессионалам как «Альбертиев бас», — пожалуй, этой фигуре пришлось изрядно потрудиться в музыке XVIII века. Мы всегда ассоциируем ее с той самой музыкальной табакеркой, о которой я говорил раньше:



Но снова и снова мы находим у Моцарта эту фигурацию, всякий раз преображенную располагающейся над нею совершенной по красоте необычайно изобретательной мелодией; так, например, во второй части этой же самой сонаты из музыкальной табакерки, где тонкое хитросплетение мелодической линии заставляет Альбертиев аккомпанемент звучать по-новому и привлекательно:



Или послушайте удивительно романтическую тему из соль-мажорного концерта для фортепиано, с ее вздохами и страстями, совсем как у Чайковского, и в то же время скользящую поверх все того же простодушного Альбертиева баса:

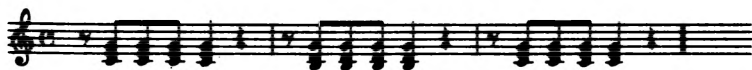


Но еще большее впечатление производит то, что происходит с этой темой, когда позже Моцарт развивает ее в каденции:



Нас вынесло напроць из XVIII века. Тема приобрела теперь новую силу, почти бетховенскую напряженность, при этом ни на мгновение не разлучается с «бренчащей» левой рукой. Вы снова можете убедиться в том, как Моцарт преодолевает ограниченность формулы мощью и глубиной своей изобретательности.

И вот мы начинаем понимать, из чего сделаны эти рамки XVIII столетия: кадансовые формулы, формулы аккомпанемента, подобные Альбертиеву басу, или повторяющиеся фигуры такого типа:



или такие триольные фигуры:



На этой последней фигуре стоит остановиться. Не знаю, знаком ли вам великий до-мажорный концерт для фортепиано, вторая часть которого начинается именно с таких триолей. Но

когда над нами начинает парить невероятной красоты мелодия, незначительный механический аккомпанемент превращается в явление редкой красоты, оркестрованный к тому же прелестным пиццикато басов и подкрепленный нежным звучанием деревянных духовых. Я считаю эту часть одним из величайших сокровищ во всей истории музыки:



Каким необычайным переживанием является эта мелодия, вечная, нестареющая, и при всем том она покоится на формальном, застывшем пьедестале XVIII века.

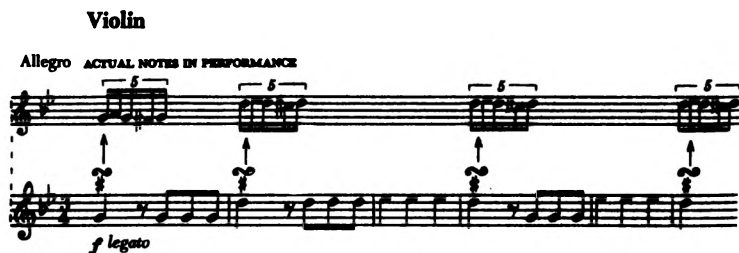
Но, может быть, самая характерная черта всего этого периода стилизации — это целое море украшений, неукоснительно присущих XVIII столетию; трели, форшлага, морденто и рулады обязательно сопровождают мелодии этого периода, точно так же, как разного рода завитушки обрамляют карнизы в здании театра «Фениче». Дело доходит почти до принуждения. Композитор XVIII века, отданный во власть красотам и аристократической мишуре, просто не мог написать мотив и оставить его в покое. Он должен был украсить его затейливой сахарной глазурью. Представьте себе, как нетипично звучал бы наш знаменитый мотив из музыкальной табакерки, который мы уже слышали, без украшающих его форшлага или трели:



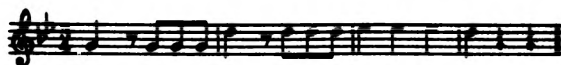
Что-то совсем другое, не правда ли? Но с украшением, отнесенным к его последней ноте, он внезапно становится нашим старым знакомым из XVIII столетия:



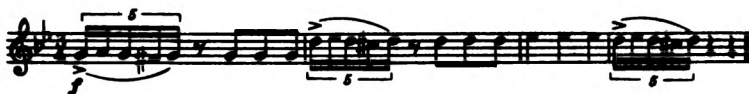
И Моцарт, этот ангельский глас, мог даже с этими завитушками создавать волнующую великую музыку. Вот тема из одной его скрипичной сонаты (K 379), страстная, строгая, наполненная энергичной пульсацией, а ведь она построена на том же гофрированном орнаменте:



Можете ли вы себе представить, как звучала бы эта музыка без декоративной гофрировки? Она звучала бы так:



Никуда не годится. Пусто и обыкновенно. Волнение вызывает именно орнамент:



Выходит так, что Моцарт пользовался этими украшениями для того, чтобы создавать музыку глубокого значения, а не прихотливую глазурь.

Однако украшения не ограничивались трелями:



или форшлагами:

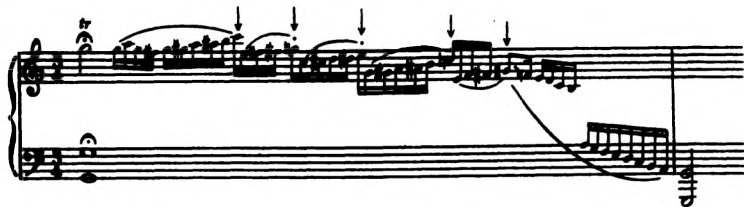


Они вырастали в целую лестницу пассажей и сложной филигрании. Например, вместо богатейше орнаментированной каден-

ции Моцарт мог бы выписать лежащие в ее основе ноты шаблонного оборота:



но он украшает его таким стремительным движением:



Какая колоссальная разница! И не только благодаря блистательному бегущему вниз пассажиру, но и потому, что конец фразы погружается в регистр, находящийся двумя октавами ниже, сообщая ей гораздо более значительный и волнующий характер.

Таковы некоторые из приемов, с помощью которых Моцарт поднимается над своим временем, вдребезги разбивая его рамки и формулы и даже пользуясь этими самыми формулами, но на свой манер, он создает музыку поражающей оригинальности и мощи. Это та мощь, которая дает ему возможность творить произведения сокрушительной силы, далекие от музыкальной табакерки, в которую не прочь запереть его иные. Возьмем, например, один из его менуэтов. Что может быть большим антиподом мощи, чем изящный менуэт? И вот, тем не менее, возникает мускулистый менуэт из его соль-минорной симфонии, совершенно преображенный сильным и искусным ритмом в музыку, полную пафоса и величия:

Orchestra



И это изящный менуэт! Что ж, ритмическое разнообразие и неожиданности в этих нескольких тактах могли бы быть типичны для композитора XX века — так смело и ново они звучат. Что касается мощи, то достаточно вспомнить о симфонии «Юпитер», в особенности о напряженности последней, полифонической части, которая обращена в прошлое, к Баху, массивной сложностью своей фуги, мужественностью и основательностью архитектуры:

Orchestra



Потрясающая мощь! Или вспомните о драматической силе оперного творчества Моцарта, который мог с помощью музыки выявить человеческий характер в его крайнем проявлении — внезапный взрыв у донны Анны в «Дон-Жуане», который устремлен через целое столетие вперед, к Верди:

Soprano and piano

Allegro assai

f *O De- il!* *O De- il!*

Que- gli è il car- ne - fi- ce del pa- dre mi - o!

This musical score is for a Soprano and piano. It begins with the tempo marking 'Allegro assai'. The first system shows the Soprano line with two measures of music, each marked with a forte 'f' dynamic and the lyrics 'O De- il!'. The piano accompaniment consists of dense, rhythmic chords. The second system continues the Soprano line with the lyrics 'Que- gli è il car- ne - fi- ce del pa- dre mi - o!'. The piano accompaniment continues with similar dense chords.

Разве это не могло быть из «Аиды»? Столько силы в ее драматическом натиске. Или вслушайтесь в этот кусок, тоже из «Дон-Жуана», — леденящий душу момент, когда во время ужина появляется призрак статуи Командора. Эта музыка обладает почти вагнеровской глубиной и силой:

Basso and piano

Andante

f *p* *ff*

Non si pa- sce di ci - - - bo mor-

This musical score is for a Basso and piano. It begins with the tempo marking 'Andante'. The Basso line has three measures of music, marked with dynamics *f*, *p*, and *ff*. The piano accompaniment consists of dense, rhythmic chords. The lyrics 'Non si pa- sce di ci - - - bo mor-' are written below the Basso line.



Если вы внимательно исследуете этот отрывок, то столкнетесь с тем пренебрежением к тональности, которое свойственно XX веку. Некоторые критики называли его даже «первой двенадцатитоновой музыкой, когда-либо написанной». Какая же странная музыка полилась вдруг из музыкальной табакерки XVIII века! Но помните, это не Диттерсдорф; это Моцарт. А музыка Моцарта переступила пределы своего времени. Она обращена назад к Баху и вперед — к Бетховену, Шопену, Шуберту, Верди и даже к Вагнеру.

Моцарт — это сама музыка; что бы вы ни пожелали найти в музыке, — вы найдете у Моцарта. Я хотел бы, чтобы мы смогли исполнить вам достаточно произведений Моцарта, дабы дать вам представление о бесконечных возможностях его эмоциональной палитры, — такие сочинения, как до-минорная месса, Реквием, «Так поступают все», ми-бемоль-мажорная симфония, соль-минорный квинтет и т. д. Но так как это совершенно невозможно, мы сыграем вам часть одного из его великих фортепианных концертов — и я думаю, что вы найдете в нем средоточие всех тех качеств, о которых мы говорили сейчас. Мы исполним две части, вторую и третью, из его изумительного соль-мажорного концерта для фортепиано. Если бы я был обязан назвать свое самое любимое музыкальное произведение всех времен, я думаю, что проголосовал бы за Анданте, которое мы сейчас услышим. Это — Моцарт в высшем проявлении своего лиризма, сочетающий в одной великой лирической импровизации безмятежность, грусть и трагическую напряженность. Вы услышите умиротворенность песни Шуберта, филигранность Шопена, мрачное раздумье Малера. И мне бы хотелось, чтобы вы обязательно обратили внимание на красоту его оркестровки. Этот концерт оркестрован довольно скромно, даже если иметь в виду ограниченные возможности оркестра XVIII века. Например, не использованы ни трубы, ни ударные, ни кларнеты; и тем не менее не спешите с вы-

водами, пока не услышите чудеса, которые совершает Моцарт с тремя солирующими деревянными, сливающимися как три восхитительных голоса в оперном трио, или не окажетесь во власти сильнейших эмоций, порождаемых короткой внутренней мелодией, звучащей у альтов. Снова, даже в оркестровке, Моцарт превзошел свое время.

(Леонард Бернстайн дирижирует оркестром, исполняющим вторую часть.)

А теперь мы выходим из размышлений и таинств почти священнодействующего Анданте в ослепительный свет финала. Блестящий — вот то слово, которым можно охарактеризовать эти восхитительные вариации рококо. Вся часть полна блеска, который мог исходить только из XVIII столетия, из века света, легкости и просвещения. Это совершенный плод века разума — остроумный, объективный, изящный, восхитительный. И все же над всем этим реет величайший дух, имя которому Моцарт, дух милосердия, всеобщей любви, даже страдания — дух, который не знает возраста, который принадлежит вечности.

(В заключение Нью-Йоркский филармонический оркестр исполняет третью часть концерта.)

Телевизионная программа, 22 ноября 1959 г.

Музыка Иоганна Себастьяна Баха

Chorus and orchestra ¹



Бах!

Сокрушительный слог, который заставляет трепетать композиторов, падать ниц исполнителей, осчастлививает почитателей Баха и приводит в уныние всех остальных. Как это может быть? Как может эта трепещущая, захватывающая музыка вызывать у кого-нибудь скуку? Тем не менее это так: многие из вас находят Баха скучным. И не отрицайте; в этом нет ничего постыдного, потому что ваше уныние проистекает только лишь из того обстоятельства, что его музыку не так-то легко знать, а чтобы полюбить ее, вы должны ее знать. Может быть, беда состоит в том, что у вас не было возможности познакомиться с ней; вы мало слушали Баха. И действительно, чтобы услышать Баха, надо исправно посещать некоторые церкви или весьма специальные концерты.

Многим ли из вас довелось испытать на себе простую силу баховского хора? Почувствовать мощь и величие его органной музыки? Приходилось ли вам слушать его очаровательные и нежнейшие сочинения для флейты? Знакомы ли вы с теплом

¹ Из Магнификата (конец № 7).

певучих мелодий Баха? Часто ли разделяли вы чувства радости и торжества, которыми напоен Magnificat Баха?

Chorus



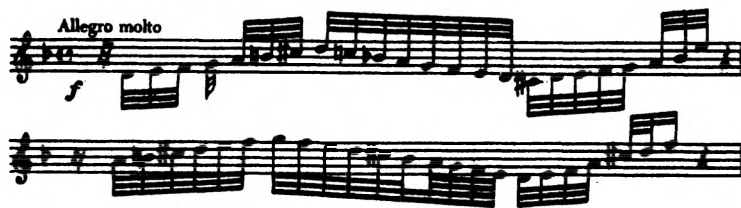
Сколько силы, сколько жизни! А вы, вероятно, никогда не слышали этой музыки.

Но истинная беда состоит в том, что даже если вы слышали ее, музыка эта остается трудной для понимания.

Знать Баха — это не значит иметь сведения о том, что он умер в Лейпциге в 1750 году, что у него были две жены и двадцать один ребенок. Это значит научиться понимать его музыку, и вот к этой-то нелегкой работе мы сейчас приступим. Но в ней кроется также и вызов, потому что, как только вы проникнете в музыку Баха в такой мере, чтобы полюбить его, вы будете любить его больше всех композиторов. Я знаю это, потому что сам прошел все стадии подобного процесса.

Для меня Бах значил очень мало до тех пор, пока примерно в семнадцать лет я не начал изучать «Страсти по Матфею». До этого момента Бах означал для меня только изрядно монотонный материал, который я иногда слышал в концертах и по радио, плюс несколько фортепианных пьес, которые мне давали для выучивания. Конечно, были и исключения. Такое сочинение, как «Хроматическая фантазия», обычно сильно меня волновало своим импровизационным характером и виртуозными эффектами:

Piano



Вспоминаю, как глубоко я был взволнован медленной частью «Итальянского концерта» с ее протяженной, печальной, чисто итальянской мелодией:

Piano



Почему же трогали эти сочинения, в то время как большинство произведений Баха оставляло меня равнодушным? Потому что их воздействие было немедленным. Они были понятны мне сразу как выражение радости, или горя, или силы, в то время как основной поток музыки Баха казался не чем иным, как бесконечными страницами, испещренными шестнадцатыми, бегущими, пыхтя как паровоз:

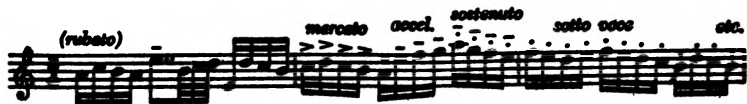
Piano



и всякое чувство, заключенное в этих шестнадцатых, было для меня едва различимо; они представлялись мне просто движением, а не движением души.

Помню, как я пытался играть эту музыку разными способами, считая, что таким образом сделаю ее более выразительной, я вводил, например, ритмические искажения, чем думал придать музыке тепло:

Piano



или старался превратить ее в вихрь виртуозности и легкости:



Я вносил в ее звучание динамические взрывы:



Все эти ухищрения, конечно, были ошибочны, потому что они лишь искусственно и поверхностно прикрывали то, что в основе казалось мне скучным. Но вскоре я понял, что в самой этой музыке таилась величайшая красота; она лишь не так очевидна, как мы ждем. Она скрыта глубоко внутри. Но именно поэтому она не так-то легко стирается, и воздействие ее безгранично во времени.

Почему же действие музыки Баха не столь непосредственно, как, скажем, Брамса или Чайковского? Может быть, главная причина в том, что его музыка не столь очевидно драматична. Мы настолько избалованы музыкой, написанной после Баха, музыкой, чьей внутренней сутью является драма, что ищем ее в любом произведении и бываем крайне разочарованы и начинаем скучать, не находя ее сразу.

Итак, что же делает музыку драматичной? Контраст, и я считаю, что именно контраст является принципом композиции, принципом дуализма, подразумевающим наличие двух тем, двух контрастирующих идей или чувств внутри одной части произведения.

В музыке, которую писали после Баха, этот дуалистический принцип процветал. Вспомните чуть ли не любую сим-

фонию Бетховена — скажем, «Героическую». Первая тема — мужественного характера:



вторая — женственна:



Или возьмем Второй фортепианный концерт Рахманинова. Первая тема — энергичная и взволнованная:



в то время как вторая — лирическая и спокойная:





Помимо этого, всегда контрастируют между собой тональности: первая тема Рахманинова, например, в до миноре, а вторая — в ми-бемоль мажоре.

Контраст создает драму — черное против белого, добро против зла, день и ночь, горе и радость. Бах представлял собой последний оплот принципа, противоположного дуалистическому. Любая отдельная часть его произведения всегда имеет дело с одной-единственной идеей. Бах придерживался старинной концепции — в каждый отрезок времени он развивал только одну идею — горя или радости, дня и ли ночи, и этот взгляд, безусловно, имеет такое же право на существование, как и всякий другой. Но мы избалованы; и поэтому, чтобы наслаждаться Бахом, должны переориентироваться и научиться постигать музыку, основанную всегда на одной идее в каждый отрезок времени. Как только в самом начале произведения тема высказана, главное событие уже произошло. Остальная музыка части будет постоянной разработкой, повторением и обсуждением этого главного события, так же как архитектура моста неизбежно вырастает из первоначальной арки.

Когда вы слышите первые такты пятого Бранденбургского концерта, — я думаю, вы поймете, что я имею в виду:

Chamber orchestra



это арка; на ней логически и неизбежно воздвигается остальная часть моста.

Все дальше и дальше, одним и тем же образом, разворачиваются эти удивительно длинные линии. И если вы ждете каких-либо перемен в настроении, внезапного замедления или уступки сентиментальному лиризму — иными словами, контраста — вы его не получите. Контраст, конечно, все равно есть, но он ограничен динамикой: громко и тихо, изменением тональности или различных инструментальных групп, но драматического контраста тем здесь нет.

Итак, перед нами музыка, основанная на единой цепи связанных между собой тем, которые разрабатываются, развиваются и исследуются исчерпывающе. Этот прием известен как аргументативная техника, состоящая в том, что берется некий предмет и обсуждается всесторонне, что выглядит, вообще-то говоря, довольно сложно, и я полагаю, что так оно и есть. Но кто решился бы сказать, что для того, чтобы стать прекрасной, музыка должна быть простой? Давайте примиримся с тем, что это сложно, потуже затянем ремни, сделаем глубокий вдох и начнем постигать Баха в его собственной терминологии.

С первым термином мы уже познакомились: аргументативная или недраматическая техника. Теперь второй термин — это устрашающее пугало — контрапункт.

Что так отпугивает людей в этом слове? Когда произносится слово «контрапункт» или, того хуже, «контрапунктический» — его родственное прилагательное, — все поднимают руки вверх. «Не морочьте мне голову со всеми этими вещами. Я ничего в этом не понимаю. Дайте мне простую хорошую мелодию». Пугаться же на самом деле нечего. Контрапункт это и есть мелодия, только сопровождаемая еще одной или несколькими дополнительными мелодиями, звучащими одновременно.

Вспомните, как в одной из программ «Omnibus»¹ я левой рукой играл «Звездно-полосатый стяг», а правой — «Америку», в результате чего получались диссонантные столкновения. Именно таким образом возникает очень тонкое искусство контрапункта, которое устанавливает правила, позволяющие двум или более мелодическим линиям следовать одновременно, не нарушая благозвучия. Как вы видели, после того как я изменил несколько звуков в одной из мелодических линий, оба напева стали вполне соответствовать друг другу. Разумеется, это означало, что мелодия «Америки» несколько видоизменилась, но зато получился хороший контрапункт.

¹ Omnibus (лат.) — всем.

Но зачем вообще нужен контрапункт? Зачем все эти сложности? Теоретически две мелодии, звучащие одновременно, вдвое интереснее, чем одна. Точно так же, я полагаю, как шесть мелодий, идущих одновременно, в шесть раз интереснее, но их в шесть раз труднее написать. И, замечу, в шесть раз труднее слушать.

И опять-таки все дело в том, что мы избалованы музыкой, которую слышим большую часть времени, музыкой, которая придает особое значение гармонии вместо контрапункта. Иными словами, мы привыкли слушать музыку, в которой наверху звучит мелодия, которую снизу, как подушки, поддерживают аккорды — мелодия и гармония — напев и аккомпанемент:

Orchestra



Такова основная идея нашей музыки, только потому, что в течение примерно двухсот лет она развивалась в этом направлении.

Но до этого люди привыкли слушать музыку по-другому. Ухо было приспособлено к тому, чтобы скорее чем аккорды слышать линии, одновременно звучащие мелодические линии. Это был естественный путь музыкального развития, сколь бы странным он нам ни казался. Контрапункт появился раньше гармонии, которая представляет собой сравнительно недавнее явление. В действительности же вся первобытная музыка, как и музыка народов Востока сегодня, сотворена из линий, равно как и сегодняшний джаз так же главным образом связан с линией. Именно поэтому джазисты боготворят Баха. Для них

он является великим образцом непрерывного развертывания мелодии, и это естественно, потому что Бах и джазовые музыканты музыку чувствуют линейно, то есть горизонтально.

Мелодия — это горизонтальная идея музыки, текущей во времени линейным путем:



так же и контрапункт, который представляет собой множество горизонтальных мелодий, текущих одновременно, как, например, в этой фуге Баха:

String quartet



Здесь одновременно звучат четыре мелодические линии. Но можно рассматривать их и по-другому. В каждый данный момент мы можем внезапно остановить музыку:



И что же тогда мы имеем? Одновременно звучат четыре ноты, давая нам аккорд, вертикальное звучание. Это вертикальное звучание есть гармония:



понятие аккордов — те самые подушки, которые поддерживают мелодию, как в хорале Баха «Ach, wie nichtig! Ach, wie flüchtig!»:

Chorus

(CHORALE)

(Piano)

Это вертикальная музыка. Но даже здесь мы находим и горизонтальное развитие. Конечно, горизонтальной является мелодия у сопрано. Но и три сопровождающих голоса — альт, тенор и бас — также поют свою линейную мелодию. Вот, например, горизонтальная линия, которую поют басы:

Ach, wie nichtig! Ach, wie flüchtig!

Я надеюсь, вы начинаете убеждаться в том, что гармония и контрапункт находятся во взаимодействии, и одно в какой-то мере является составной частью другого. Меня предупреждали, что все это слишком тонкая материя для того, чтобы ее поняли немусыканты, но я не верю этому. Между тем, именно этот момент является наиболее волнующим в музыке Баха, это ключ к его стилю. Бах сплавил вертикальное и горизонтальное столь изумительным образом, что ни об одном его произведении вы никогда не сможете сказать: «Это только контрапункт» или «Это только гармония». Он сотворяет нечто вроде грандиозного кроссворда, в котором ноты «горизонтальных и вертикальных слов» взаимосвязаны, где все сходится и все ответы правильны.

Теперь давайте попробуем применить наши познания в технике Баха к некоторым из его произведений и начнем решать кроссворд. Взяв для начала самую простую его музыку, хорал или лютеранский гимн, мы обнаружим знакомую, размеренную мелодию, достаточно легкую для того, чтобы прихожане в церкви смогли ее запомнить и спеть при поддержке гармонии. Бах гармонизовал сотни таких хоралов, для сопрано, альты, тенора и баса, подобно тому, который мы только что слышали. Если допустить, что в любой общине могли найтись все четыре типа голосов, что все члены общины были музыкально грамотны, то можно предположить, что хоралы пелись в церкви полностью, со всеми гармоническими голосами. В противном случае община попросту пела партию сопрано, то есть мотив.

Мотивы же знали все. Это были самые популярные песни. Дело в том, что лютеранская церковь жаждала музыки, которую могли бы петь сами прихожане, в противоположность католической службе, в которой все пение осуществлялось духовными лицами и хором. И поэтому протестантское движение присваивало любые мелодии, любого происхождения: любовные песни, марши, даже застольные баллады и песни, которые пересекали границы Германии из Франции или Италии. Их быстро подхватывали и превращали в гимны.

Возьмем, например, одну из самых известных хоральных мелодий: «О, агнец божий, воистину свят»:



Не звучит ли это подозрительно похоже на «Блести, блести, маленькая звездочка»? ¹



И в самом деле, этот мотив был в то время популярной народной песенкой, известной под французским названием «Ах, я скажу вам, матушка» ². Мелодия хорала несколько иная, но общий облик ее тот же:

¹ «Twinkle, twinkle, little star» (англ.).

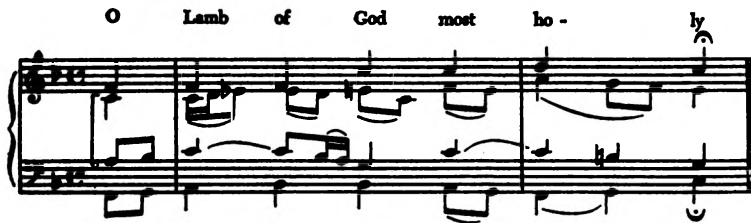
² «Ah, vous dirai-je. Maman» (фр.).

Boys' choir



Бах мог взять мелодию подобного рода, отдать ее сопрано и присоединить гармонию в трех дополнительных партиях, но каждая из этих трех партий сама по себе являет красивую и интересную мелодическую линию. Это горизонтальный аспект вертикальной музыки. Когда вы прислушаетесь к тому, как Бах гармонизовал этот хорал, вы поймете, что я имею в виду:

Full chorus



Вы можете ясно услышать мелодию, которая звучит наверху, у сопрано. Но что же происходит внизу? Альты поют:



У теноров следующая фраза:



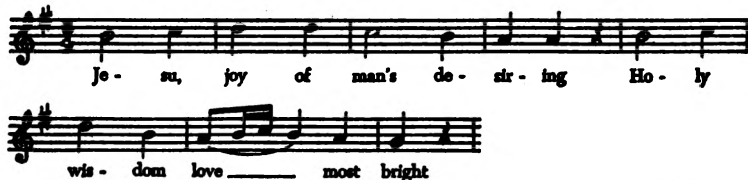
И, наконец, басы поют:



Мы видим, что каждый голос представляет собственный интерес в горизонтальном плане, обладает своей мелодической красотой. И именно поэтому сочетание четырех голосов дает нам столь глубоко волнующую, полнокровную музыку, несмотря на ее большую простоту.

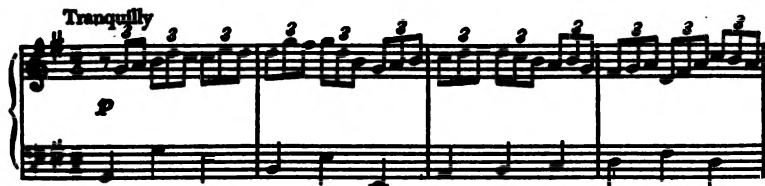
Богатое звучание хора Бах сумел обогатить еще более, развив его в так называемой хоральной прелюдии. Хоральная прелюдия — это просто короткая пьеса непрерывного звучания, внутри которой время от времени появляются отдельные фразы хоральной мелодии. Хоральная прелюдия напоминает плавное течение реки, встречающей на своем пути острова. Река — это основной музыкальный материал, в то время как острова — это фразы хора, изолированные друг от друга. И вот здесь-то появляется контрапункт, земля и вода вместе. Возьмите, например, хоральный напев: «Иисус, радость сердец людских»:

Chorus



Из этого материала Бах строит хоральную прелюдию для органа. Но мы не сразу слышим хоральную мелодию. Сначала спокойно течет река, и мелодическая линия, совершенно иная по сравнению с хоральным мотивом, лишь отдаленно связана с ним:

Organ



Затем появляется первый остров, первая фраза хора; а река безмятежно течет дальше:



А вот и второй остров, омываемый тем же течением реки:



Контрапункт — великолепный, прозрачно и выразительно передающий смысл хора. Но контрапункт родился из гармонии, а гармония — из самого хорального мотива. Таким образом мы снова убеждаемся в нерасчленимом сплетении гармонии и контрапункта.

Отсюда Бах возносит контрапункт в еще более высокие сферы, где обитают высокородные каноны и фуги. Вы все знаете, что такое канон: это род подражания одной мелодической линии другой, наподобие тех канонов, которые мы пели в

детстве. Канон всегда начинается один голос. Затем вступает с этой же самой фразой второй, в то время как первый продолжает и т. д., и вот зазвучал канон.

Когда Бах пишет канон, то сколь бы ни был сложен контрапункт, мы всегда ощущаем гармоническую структуру, поддерживающую его. Например, эта двухголосная инвенция начинается канонически. Правая рука играет состоящую из двух тактов фразу, и затем вступает левая, в точности повторяющая ту же самую фразу:



Но, словно по волшебству, Бах выбирает ноты, которые не только сочетаются в изумительном контрапункте, но к тому же образуют гармонию, хотя аккордов даже не видно. Таким образом, эти две простые линии сочетаются, чтобы создать величайшую из возможных — гармоническую силу. Всего лишь двумя одновременно звучащими нотами Бах способен дать настолько ясное ощущение гармонии, что слушатель никогда не заблудится между двумя отдельными мелодическими линиями. Заключение в них гармония крепко держит их вместе.

Канон естественно ведет к наивысшему выражению контрапункта — фуге, которая у Баха обрела столь могущественную форму, что с тех пор ни один композитор не оказался способным достичь ее. Для того, чтобы проанализировать структуру фуги, понадобилась бы еще одна программа, если не курс в консерватории. Но чтобы полюбить Баха, нам не обязательно быть знатоками фуги. В самом деле, нам достаточно знать, что фуга выросла из канона и затем развивалась, обрастая эпизодами и разработками, чтобы стать новой захватывающей и сложной формой.

Но даже в этом лабиринте контрапункта Бах спасает положение, настолько сплавляя контрапункт с гармонией, что вам не приходится следить одновременно за четырьмя отдельными мелодическими линиями, словно говорить по телефону одновременно с четырьмя собеседниками. Гармония объединяет все голоса и сводит их в единое целое.

Итак, у нас постепенно начинает складываться некое представление о творчестве Баха. Хорал, хоральная прелюдия, канон и фуга — это четыре краеугольных камня музыкального мира Баха. Вооруженные нашими знаниями о них, плюс способностью слушать музыку одновременно в ее горизонтальном и вертикальном звучании, мы готовы теперь к восприятию любого произведения Баха. Мы собираемся проанализировать вступительный хор к «Страстям по Матфею», этому прославленному произведению, с которого началось мое страстное увлечение Бахом. При всей своей сложности этот хор теперь является вполне для нас доступным. Он представляет собой хоральную прелудию, реку с островами, точно такую же, как та, что мы только что слышали. Только эту хоральную прелудию поют, и река более не спокойная, а вспененная, бурная.

Orchestra
Andante





Это оркестровое вступление, погружающее нас в атмосферу горя и страдания, подготавливает вступление хора, в котором зазвучит мучительная скорбь верующего в момент распятия. И все это дано в имитации, в каноне. «Придите, дочери, разделите мое страдание», — поют басы, и на квинту выше им канонически отвечают тенора:

BASSES:
Come — ye daugh - ters share — my an - - gish Come ye

TENORS:
Come — ye
daugh - ters share — my an - - (gish) etc.
daugh - ters share my an gish Come — ye

Все это время женские голоса поют свой собственный контрканон:

SOPRANO:

Come _____ ye daugh - ters share my an - guish

ALTOS:

Come _____

share my an - guish Come - ye *etc.*

_____ ye daugh - ters share my an - (guish)

Достигнутое в результате всего этого богатство звучания всех партий, поддержанное пульсирующим оркестром, ни с чем не сравнимо:

Andante

S. Come, _____ ye Daugh-ters share my an - - - guish

A. Come, _____

T. Come, _____ ye

B. Come, _____ ye Daugh-ters share my an - - - guish Come, ye

ORCH.

S. share my an - guish Come, — ye Daugh - (ters) etc.

A. — ye Daugh - ters share my an - (guish) etc.

T. Daugh - ters share my an - - - (guish) etc.

B. Daugh - ters share my an - guish Come, — etc.

etc.

Затем внезапно хор разбивается на два антифонных хора. «Узрите его!» — восклицает первый. «Кого?» — спрашивает второй. И первый отвечает: «Узрите жениха. Узрите!» — «Каков он?» — «Он словно агнец». И затем снова и снова пульсируют эти вопросы и ответы, голоса хора мальчиков выпевают хоральную тему «О, агнец божий, воистину свят», пронзая вселенскую скорбь кристально чистой правдой искупления:

O Lamb of God most ho - ly

Контрапунктическое сочетание этих трех разных хоров вызывает трепет. Во всей музыке нет ничего подобного:

Andante

BOYS' CHORUS

CHORUS I & II

See Him! Whom? The Bride - groom see, See Him! How? So like - a

BOYS' CHORUS

O Lamb of God most ho -

CHORUS I

Lamb Come ye daugh-ters share... my an -

He Come ye

ly etc.

Кто после этого осмелится сказать, что Бах лишен драматизма? В этом хоре, прежде даже чем рассказчик начал свое повествование, драма уже развернулась перед нами так же отчетливо, как это происходит во вступительной части греческой трагедии. Для Баха ничто не могло превзойти чувств сострадания, ужаса, восторга, вызываемых простой историей Христа, и изумления отношением человека к нему. И поэтому именно здесь, в драме христианства, драматургический гений Баха развернулся наиболее ярко.

Например, в «Страстях по Матфею» эпизоды страстей поются тенором соло в простом речитативном стиле в сопровождении только лишь клавесина, виолончели и контрабаса. Но когда, даже в речитативе, слышится голос Иисуса, тотчас вступают струнные и окружают его сверкающими аккордами, которые нередко сравнивали с ореолом вокруг его головы. Вот подобного рода речитативный фрагмент, описывающий сцену «последней вечери», во время которой Иисус рассказывает своим ученикам, что один из них предаст его, — прислушайтесь к тому «ореолу», о котором я говорил:

EVANGELIST:

And when eve-ning came, He sat_ down with the twelve and he said as

Jesus:

they were eat - ing "Ver - i - ly I say to you one of_ you_ shall be -
(strange),
(HALO)

tray _ me."

T-1

После этого следует один из самых драматичных моментов всего произведения, когда, перебивая друг друга, ученики в ужасе и тревоге спрашивают: «Не я ли, господи?» Чисто драматическое применение контрапункта делает эту сцену настолько реальной, как если бы все происходило на самом деле. Снова «недраматичный» Бах превосходит в драматизме всех:

Chorus

Allegro

System 1:

- Soprano: LORD! is it IP
- Alto: LORD! is it IP is it IP LORD!
- Tenor: LORD! is it IP is it IP
- Bass: LORD! is it

System 2:

- Soprano: is it IP is it IP LORD! is it IP
- Alto: is it IP is it IP is it IP is it IP
- Tenor: LORD! is it IP is it IP is it IP LORD!
- Bass: IP is it IP LORD! is it IP is it

System 3:

- Soprano: LORD! is it IP
- Alto: LORD! is it IP
- Tenor: is it IP is it IP
- Bass: IP is it IP

По поводу этого маленького хора есть одно замечательное, хотя и второстепенное, наблюдение. Оказывается, что фраза «Не я ли, господи?» повторяется точно одиннадцать раз, то есть по разу на каждого ученика, кроме Иуды, который, естественно, молчит. Однако Бах преследует этим не только драматургические цели. В этом сказывается его страстная увлеченность цифровой символикой. [...]

Для Баха ноты были не просто звуками, но вполне материальными элементами творчества. Если с помощью нот он мог описать форму креста, или нарисовать жест руки Иисуса, или вызвать представление о вознесении святого духа на небеса, он был счастлив. Возьмем, например, речитатив, который появляется в «Страстях» позже:

Soloist

And when they had sung a hymn of praise to - ge - ther

The first system of the musical score for a soloist. It features a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The lyrics "And when they had sung a hymn of praise to - ge - ther" are written below the staff. The melody begins with a half rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is shown on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It consists of a few chords and a short melodic phrase at the end of the system.

They went out un - to the Mount of Ol - ives

The second system of the musical score for a soloist. It continues the melodic line from the first system. The lyrics "They went out un - to the Mount of Ol - ives" are written below the staff. The piano accompaniment continues with chords and a short melodic phrase at the end of the system.

Услышали ли вы медленное восхождение на Елеонскую гору?

Harpsichord and singer

ACCOMPANIMENT

EVANGELIST:

They went out un - to the Mount of Ol - ives

И это не всё. По мере того как продолжается музыка, прислушайтесь к тому, какое волнение поднимается при словах: «И рассеются овцы стада».

Soloist and harpsichord

Vivace

Jesus:

I will smite, I will smite the sheep - herd And the

mf (The scattering of the Flock)

sheep of the flock shall be scat - ter - ed a - broad etc.

И затем лирический образ вознесения, посредством другой простой гаммы:

Moderato

But when I am ri - sen a - gain Then I will go be -

(The Ascension)

fore you - in - to Ga - li - lee

Но насколько велика разница между этой гаммой в ореоле струнных и сухой, бесстрастно рисующей восхождение на Елеонскую гору.

Теперь мы начинаем понимать, что великий Альберт Швейцер называет «музыкальной речью» Баха, вкладывая в это понятие то слияние слов и нот, в результате которого возникает целый новый язык Баха. И именно на этом языке Бах пишет свою драму, не только в тех речитативных разделах, где рассказывается сама история, но и целиком в «Страстях».

Вот, к примеру, хорал, который слышен на протяжении всего произведения не менее пяти раз, — красивая мелодия:



При каждом своем появлении хорал звучит по-новому: с другими словами, в другой тональности, с другой гармонизацией. И посредством этих различий в музыкальной речи Бах способен передать разнообразие смысловых оттенков, феноменально!

Когда этот хорал появляется впервые, слова его следующие: «Признай меня, мой учитель, мой пастырь», относящиеся к овцам из предыдущего речитатива. Поэтому гармонизация проста и пасторальна. Движение средних голосов гаммообразно, без украшений или сложного контрапункта:

Chorus



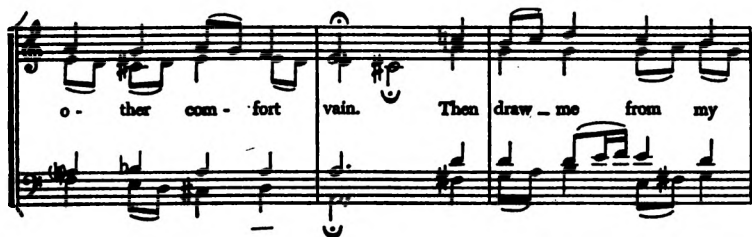
Но в момент смерти Иисуса этот хорал звучит снова, уже в совершенно иной обработке. Теперь слова такие: «Когда я умираю, ты не покинь меня». Соответственно гармонии стали печальными, хроматическими, таинственно искаженными страданием, омраченными присутствием смерти:

Chorus

Slowly

S. A. T. B.

When I too am de - par - ting Then part Thou - not from -
Death's lone jour - ney star - ting My soul will feel for
me. On Thee. When near - my end I lan - guish All



Во всей музыке это один из самых трепетно вдохновенных моментов. Но потом почти каждый момент «Страстей» трепетно вдохновенен. Снова и снова Бах демонстрирует нам эту магию посредством удивительного единства слов и музыки.

Например, в сцене в Гефсимане, когда Иисус находит своих учеников спящими, он говорит: «Так и не могли вы один час бодрствовать со мною? Бодрствуйте и молитесь, чтобы не впасть в искушение». И продолжает: «Дух бодр, плоть же немощна»:

Soloist and strings



Как поразительна музыка на этом слове «немошна»! Вы ждали обычного разрешения гармонии:



Но Бах окрашивает это слово неопределенным аккордом:



Почувствовали ли вы «немощность» гармонии?

Что касается музыкального живописания слов, ничто не сравнится с моментом предательства, когда Иуда целует своего учителя. Этот поцелуй, с его фальшивой сладостью, становится для нас чуть ли не зримым в сверхромантизированной фразе:

EVANGELIST: JUDAS:

And straight-way came he to Je - sus and said All

EVANGELIST:

hail to thee O Mas - ter And kiss - ed Him__

Момент, когда Иисуса хватают, отмечен одним из самых великих мест во всем произведении — дуэтом сопрано и альты, поддержанным хоралом, на слова «Увы! Моего Иисуса взяли!» Это уже не живописание слов, но живописание самой сцены в предельном выражении, которое можно уподобить лишь великим хорам античной трагедии. Два певца-солиста — это корифеи хора; их разворачивающийся контрапунктом плач прерывается душераздирающей мольбой хора учеников: «Оставьте его, не связывайте его!»

Duet and chorus

Moderato
SOPRANO SOLO:

A - las my Je - sus now is tak - - -

ALTO SOLO:

A - las my

Je - sus now is tak - - - (en) etc.

(DISCIPLES)

LEAVE HIM! LEAVE HIM! BIND HIM NOT!

Затем, когда солисты поют: «Они увели его, ах, они связали его», мы слышим тяжелую размеренную поступь оркестра, словно неумолимые шаги:

Duet and orchestra

ALTO, SOPRANO
DUET:

He's led a - way, ah - they have -

He's led a - way, ah they have bound

bound

etc.

И все обрывается потрясающим взрывом хора, призывающего обрушиться на головы убийц грома и молнии. И когда вы услышите эту хоровую фугу, вы уже никогда более не скажете, что контрапункт скучен. Тут драма достигла точки кипения!

Double chorus

Thun - ders! Light - nings! Thun - ders! Light - nings!

Vivace

CHORUS I

f

etc.

Light - nings! Thun - ders! Light - nings! Thun - ders!

CHORUS II

f

etc.

ORCH

f

etc.

Чистейшая драма, на высочайшем уровне — уровне Баха. И с невероятной последовательностью уровень этот выдержан на протяжении всего сочинения, как, например, в момент, когда Понтий Пилат предлагает толпе сделать свой выбор между Варравой и Иисусом:

Soloists and chorus

PILATE:

Tell me who - ther of the two here will ye that

EVANGELIST:

I re - lease to you They an - swered

S.
BAR - AB - BASI

A.
BAR - AB - BASI

T.
BAR - AB - BASI

B.
BAR - AB - BASI

Так и в последний душераздирающий момент распятия на кресте:

Soloists

EVANGELIST:

And a - bout the ninth — hour Je - sus cried a - loud and

Adagio
JESUS:
 said: E - li, E - li, la - ma, la - ma sa - bach - tha - ni?

Это единственный раз, когда слова Иисуса лишены своего ореола струнных. Мастерский штрих, ведь в этот единственный момент смерти Христос — смертен. И вот наступает самый драматический момент из всех:

Soloist and orchestra

Fast and agitated
EVANGELIST:

And then be - hold the veil of the tem - ple was

**CELLOS,
 BASSES
 Continuo**

rent in_ twain From_ the top un - to the



И, наконец, финальный хор — прощание с Христом в могиле, как прекрасная, возвышенная колыбельная:

Chorus

Andante sostenuto
CHOR. I & II:

In — deep - est — grief here — sit — we —

weep - ing Hearts turned — to — Thee —

— O Sav - iour — blest Rest Thee soft - ly, soft - ly

CHOR. I CHOR. II



Ах, если бы было возможно показать вам все чудеса этого произведения! Но они бесконечны. Никому не дано постичь их все, даже если потратить на это всю жизнь. И подумать только, что это всего лишь одно произведение из громадного каталога баховских сочинений, один том из этих дюжин:

(Л. Бернстайн показывает Полное собрание сочинений Баха, сорок с лишним толстых томов.)

песни, танцы, сюиты, партиты, сонаты, токкаты, прелюдии, фуги, кантаты, оратории, мессы, страсти, фантазии, концерты, хоралы, вариации, мотеты, пассакальи,— накалившее до предела непрестанное творчество пятидесяти лет. [...]

Телевизионная программа, 31 марта 1957 г.

Годовой отпуск благотворен не только потому, что освобождает от работы, — он предоставляет восхитительную роскошь посвятить время размышлениям, вне расписания, ничем не ограниченным, свободным...

Именно таким раздумьям о музыке я предавался весь год и особенно много размышлял о том кризисе, который сейчас переживает искусство сочинения музыки, о возможных его последствиях в недалеком будущем. Что произошло с симфонической формой? Стали ли симфонии достоянием прошлого? Что будет с симфоническим оркестром? Навсегда ли умерла тональность? В действительности ли готово всемирное сообщество композиторов принять эту смерть с полным осознанием сути произошедшего? Если так, то согласятся ли с этим любители музыки? Окажутся ли жизненными ошеломляющие новшества в музыке или они попросту останутся *Papiermusik* ²?

Обдумывая эти вопросы в течение года или даже больше, с непредубежденностью, доводящей *ad absurdum*, я, естественно, не смог найти единственного ответа. Точнее говоря, я могу дать очень много ответов, и все они, быть может, верны. На каждый из вопросов есть два ответа, приблизительно соответствующих «да» и «нет» и сопровождающихся бесчисленными вариантами.

Например: превратились ли симфонии в явление прошлого? Совершенно очевидно, что нет, поскольку их все еще пишут и в значительном количестве. Но столь же очевидно, что да,

¹ В течение сезона 1964/65 года, находясь в годовом отпуске, Леонард Бернстайн был свободен от работы главного дирижера Нью-Йоркского симфонического оркестра. По возвращении он представил данный доклад газете «Нью-Йорк таймс». Доклад печатается с сокращениями. (Прим. пер.).

² Музыка на бумаге (нем.).

в том смысле, который заключен в классической концепции симфонии, основанной на двухфокусной тональной оси, что совершенно естественно подразумевает существование тональности, — в этом смысле симфония ушла в прошлое.

Означает ли это, что симфонии более не будут создаваться? Нет. В широком смысле слово «симфония» может быть применено к любому построению. С другой стороны, да. В узком смысле, позволяющем отнести закат симфонии к началу нашего века.

Тогда, если симфония как форма исчерпала себя, что же произойдет с нашими оркестрами? Превратятся ли они в музеи, с дирижерами в качестве хранителей, которые развешивают старинные шедевры, заботясь об их положении и освещении? Да, неизбежно, потому что наши оркестры были специально созданы для исполнения этих шедевров. Но также и нет; можно предположить, что возникнут в любом количестве новые формы композиции, которые постепенно и исподволь изменят форму и содержание наших оркестров. Нет, да; да, нет. Где же истина?

Если мне простят квазиэкзистенциалистский парадокс, я выскажу предположение, что ответ заключается в том, чтобы ставить подобные вопросы. Мы получим решение, экспериментируя с проблемой, пробуя ее наощупь, вживаясь в нее. Вся наша жизнь подчинена стремлению разрешать конфликты, — и мы знаем, что это неосуществимо, кроме совершенно непредвиденных случаев. Мы принимаем скороспелые решения (иногда по сто раз в день), но только после нашей смерти оказывается возможным установить, насколько удачными они были. Очевидно, пока мы живы, продолжаются наши попытки разрешать проблемы. Сам акт жизни — попытка подобного рода. И в частном случае, связанном с проблемой симфонии, мы ищем разгадку, учреждая двухгодичное музыкальное обследование симфонии XX века. Я вовсе не претендую на то, что спустя два сезона мы получим удовлетворительный ответ, но мы получим ответы на вопросы тем, что будем задавать их непосредственно музыке и посредством музыки.

Этот метод диалектического мышления, конечно, не нов; что может быть новым, так это применение его к сущности современной музыки, которой вообще свойственна крайняя самоуверенность. Взять хотя бы «авангард» с его недолговечными причудами, пышными эффектами и надменным отношением к общению с публикой. Как будто есть все основания сказать твердое «нет»; но при наличии времени для того, чтобы

подумать и посидеть над партитурами, вы столкнетесь с явлениями Булеза или невероятным воображением Лукаса Фосса. «Нет» тотчас превратится в «да»; а вместе с тем к обоим ответам приходишь объективно. Дело заключается не столько в выявлении талантов из массы новых композиторов, сколько в проблеме разрешения загадки существования этих двух гениев в столь шаткий момент существования музыки. И в самой загадке — отгадка; их борьба — это книга завтрашней истории.

Конечно, в моем случае сталкиваешься с добавочной диалектической проблемой. Как дирижера меня пленяет любое новое звучание, и я готов его воспринять, но как композитор я предан тональности. В этом заключается конфликт, и мой самый основной музыкальный опыт в буквальном смысле и состоит в попытке разрешить его. И если это кажется чересчур экзистенциалистским для такого старого романтика, как я, что ж, пусть; я готов перейти на другие рельсы и рассмотреть, к примеру, телеологический подход, схватиться врукопашную с ним. Поиск еще одного синтеза.

Именно таким запечатлелось в моем сознании положение вещей, когда кончился мой годовой отпуск. На все у меня есть два ответа и ни на что нет одного. И именно эта пикантная нелепость послужила причиной написания этого отчета. Есть два решения; поэтому я и написал оба. И выбор между ними требует ответа на вопрос: «какой же верен?» Но на него нет однозначного ответа.

Пятая симфония Бетховена

Сегодня мы намерены проделать перед вами увлекательный и достаточно сложный эксперимент. Мы хотим взять первую часть бетховенской Пятой симфонии и заново написать ее. Пожалуйста, не пугайтесь: каждая нота будет принадлежать Бетховену. Воспользуемся только теми черновиками, которые Бетховен собирался включить в эту симфонию, но впоследствии отверг, и постараемся понять, почему он отказался от них. Восстановим их в симфонии, чтобы проверить, как бы она звучала в таком виде. И сделав это, попытаемся угадать причины, заставившие Бетховена отбросить эти эскизы, и, что еще более важно, мы, быть может, проникнем в творческую мысль композитора, в тот таинственный процесс созидания, который называется творчеством.

Перед вами первая страница дирижерской партитуры Пятой симфонии Бетховена. Всякий раз, когда я смотрю эту партитуру, я снова и снова поражаюсь ее простоте, строгости и непреложности. И притом насколько экономна эта музыка! В самом деле, почти каждый такт первой части — это непосредственное развитие четырех начальных нот:



И какими же должны быть эти ноты, что они несут в себе, какое мощное наполнение им присуще, если из них могла родиться целая часть симфонии? Три *соль* и *ми-бемоль*. Все. Любой мог бы додуматься до этого — может быть...

Годами люди дивились тому, что же одаряет эту музыкальную фигуру такой созидательной силой. Выдвигались самые

произвольные музыкальные теоретические обоснования: что эта фигура передает пение птички, которую Бетховен услышал в Венском лесу; что это Судьба стучит в дверь; что это трубы, возвещающие начало Страшного суда. И многое другое в таком же духе.

Но ни одна из этих интерпретаций не раскрывает существа вопроса. Истина в том, что подлинный смысл заключается во всех тех нотах, которые идут за этими четырьмя, во всех нотах всех пятисот тактов музыки, которые следуют за ними в первой части. И Бетховен, как мне кажется, лучше, чем все композиторы до и после него, умел найти те единственно верные ноты, которые должны были следовать за его темами. Но даже он, с этим его великим умением, приходил к верному решению в результате гигантской борьбы; не только верные ноты, но верные ритмы, кульминации, верная гармония, инструментовка. И вот за этой борьбой нам бы хотелось проследить.

Фактически каждый композитор сталкивается с двумя родами борьбы. Один — это найти верные ноты для тем; другой — это найти верные ноты, которые должны последовать за темами, превратить эти темы в симфонические [...]. И Бетховен был деятельным участником этой борьбы. Из его записных книжек нам известно, что он написал по крайней мере четырнадцать вариантов мелодии, которая начинается во второй части этой симфонии. Вот в каком виде мы знаем ее сегодня:



Четырнадцать вариантов за восемь лет! Вот один из вариантов, значительно отличающийся от только что приведенного:



А вот еще один:



После восьми лет опытов над двенадцатью другими он, наконец, скомбинировал самые интересные и изящные элементы из всех вариантов и пришел к той мелодии, которая всем нам знакома.

Но теперь, когда найдена тема, начинается основная борьба. Наступает в работе пора, когда необходимо придать теме симфонический характер, сообщить ей смысл, который становится ясным только после того, как мы услышали последнюю ноту всей части.

Итак, возвращаясь к первой части, к знаменитым четырем нотам:

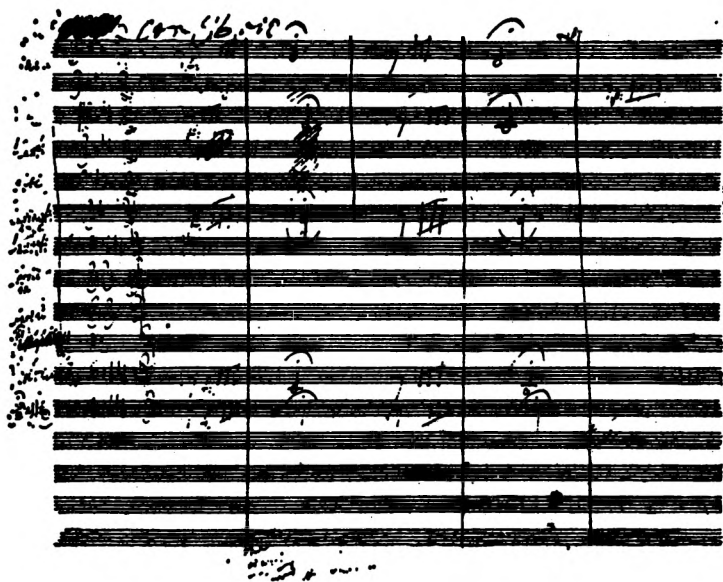


не в них лежит та самая «значительность» в плане музыкальной оценки. Они являются лишь трамплином, с которого совершается прыжок в симфоническое развитие. В этом заключена подлинная функция того, что мы называем формой. Истинная функция формы состоит в том, чтобы отправить нас в разнообразное и трудное получасовое путешествие непрерывного симфонического развития. Чтобы сделать это, композитор должен иметь при себе карту своего внутреннего маршрута. Он должен быть твердо уверен в каждом следующем пункте назначения — иными словами, точно знать, какая нота сообщит единственно верное направление, какая нота будет непреложной на данном отрезке маршрута. Как мы уже говорили, Бетховен умел делать это лучше, чем кто-либо другой, но и он на этом пути преодолевал ожесточеннейшее сопротивление. Попробуем проследить за его борьбой.

Заметим, что в первой части Бетховен мыслил оркестр состоящим из двенадцати различных инструментов [...]. Бетховен не хотел, чтобы начальные такты исполнял полный состав оркестра. Он исключил пять инструментов: гобой, фагот, валторну, трубу и литавры. Посмотрите на рукопись первоначального варианта, рассчитанного на семь остающихся инструментов (см. факсимиле на сл. стр.).

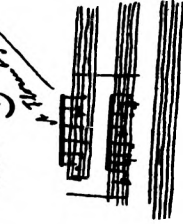
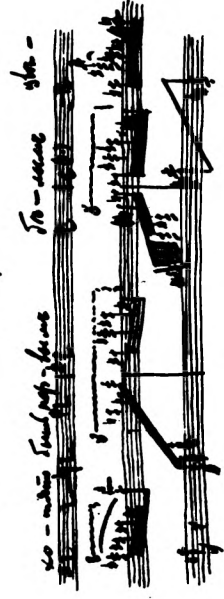
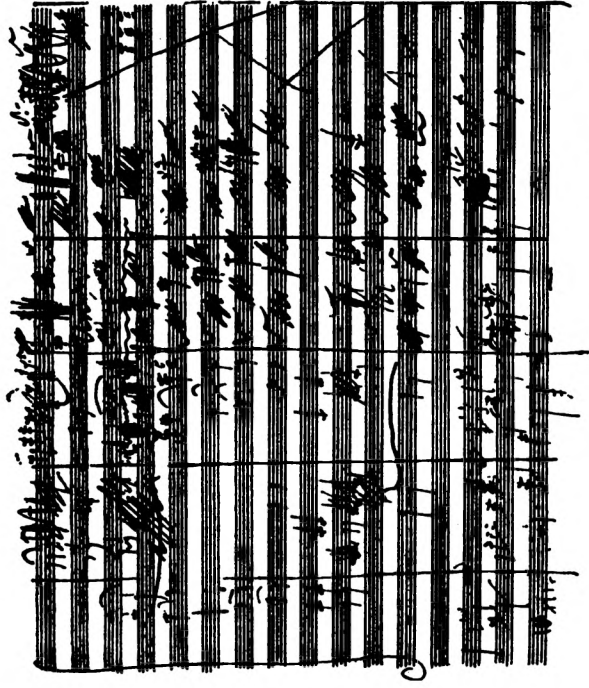
Но заметьте, тут опять что-то вычеркнуто: это партия флейты. Следовательно, мы знаем теперь, что Бетховен в какой-то момент действительно собирался включить флейту. Почему же он вычеркнул ее? Просто потому, что высокие свистящие звуки флейты в общем никак не соответствуют суровой и решительной атмосфере начальных тактов. Совершенно очевидно, что Бетховен хотел, чтобы эти ноты прозвучали сильно и

мужественно, и поэтому он оркестровал первые такты только теми инструментами, которые обычно звучат в регистре мужского поющего голоса. Флейта, инструментальный эквивалент сопрано, вторглась бы сюда совершенно незваной, вроде нежной леди в курительной комнате. Итак, долой флейту.



Многие из нас, слушая симфонию сегодня, вполне уверены в том, что она вылилась у Бетховена ровным потоком, с самого начала ясная и совершенная. Ничего подобного. Бетховен отбрасывал страницы за страницами, в таком количестве, что из них получилась бы книга солидного размера. Человек отвергал, переписывал, вычеркивал, рвал ноты в клочки, а порой изменял отрывок до двадцати раз [...].

Этот кусок подвергался исправлению столько раз, что не осталось места на странице для окончательного варианта. Так что Бетховен был вынужден написать его чуть ли не в виде сноски в самом низу страницы и предоставил своим переписчикам самим догадываться о том, что именно он имел в виду.



Посмотрите на эти агонизирующие изменения, на эти лихорадочные каракули (см. на с. 118 верхний пример). Я преклоняюсь перед этими переписчиками и преисполнен жалости к ним.

Если для контраста взглянуть на одну из рукописей Стравинского, бросится в глаза, как она опрятна, уравновешенна. Она выглядит почти так же красиво, как звучит (с. 118, пример снизу).

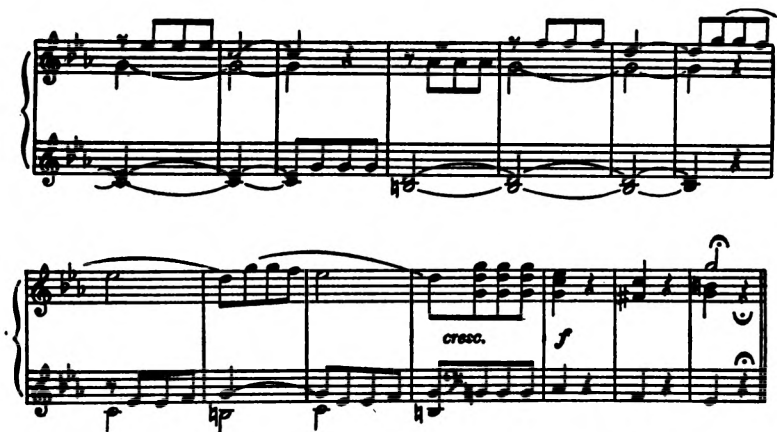
Рукопись Бетховена выглядит как кровоточащий рассказ о грандиозном внутреннем сражении. Прежде чем писать эту страшного вида партитуру, Бетховен в течение трех лет заполнял блокноты эскизами. Одни из них вошли в окончательный вариант партитуры, другие он в конце концов отбросил как ненужные. Я пытался представить себе, как звучала бы первая часть, если бы в ней сохранились некоторые из отвергнутых эскизов. Я экспериментировал с музыкой, пытаюсь определить предназначение оказавшихся ненужными набросков, я вставлял их сам, чтобы посмотреть, как бы прозвучал тот или иной отрывок, и получил некоторые очень интересные результаты. Давайте посмотрим, что же это за результаты.

Нам уже прекрасно известны начальные такты симфонии:



Теперь, когда Бетховен сделал это заявление, что же дальше? Как он действует, чтобы развить его? Вот так:





Но есть и отброшенный эскиз, который тоже является непосредственным продолжением первых четырех нот:



Не очень хорошо и не очень плохо, взятое само по себе. Но это хорошее логическое развитие начальной фигуры. Как бы звучала музыка, если бы Бетховен воспользовался этим эскизом как непосредственным развитием своей темы? Мы можем узнать это, если вновь включим эскиз в симфонию, и вот что тогда мы услышим:

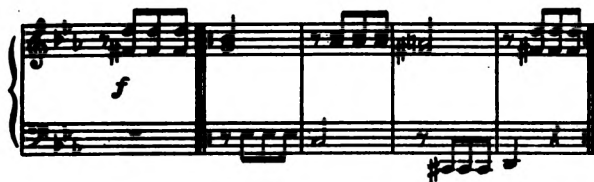
Orchestra



Разница есть, не правда ли? И не только потому, что для наших ушей такой ход непривычен, но также и из-за самого существа музыки. Данный вариант настолько симметричен, что кажется статичным. В левой руке точная имитация правой. Не ощущается желания двигаться куда-то дальше, и это пагубно в начале путешествия, особенно симфонического. Не ощущается намек на тайну, который есть в окончательном варианте, или на высказанное шепотом обещание, что что-то произойдет. Такой вариант заstopоривается в своем собственном повторении, он не созидает. А Бетховен был выдающимся созидателем.

Давайте посмотрим другой отброшенный эскиз (как и все остальные, он основан на все той же начальной фигуре):

Piano



Я предполагаю, что Бетховен намеревался воспользоваться им в следующем куске:

Orchestra



Теперь этот же самый кусок с включенным в него отвергнутым наброском:

Orchestra





Кошмар, не правда ли? Этот эскиз без приглашения врывается в живой поток музыки и застревает там, назойливый, приземленный, до тех пор, пока сама музыка не прорывается, наконец, сквозь него, чтобы продолжить свой полет. Нечего удивляться тому, что Бетховен выбросил его. В нем не заложено нарастание движения. Как и предыдущий пример, он статичен.

Вот этот кусок в ином виде. В нем есть настоящая взволнованность, созидательное начало:

Piano



Я подозреваю, что автор намеревался включить его в эту часть несколько позднее — здесь:

Orchestra





col 8va bassa - - - - -

Это в действительности один из самых критических, самых волнующих моментов в части. Здесь начало коды или последний мощный толчок перед концом. Давайте посмотрим, как бы звучала музыка с включенным в нее куском, который я только что играл вам:

Orchestra



col 8va bassa - - - - -



Совсем неплохо. И логично, и дает основу для дальнейшего созидания. Но в варианте, к которому Бетховен пришел в итоге, настолько больше логики, а заключенное в нем созидательное начало настолько сильнее и неистовее, — ударная волна всегда разрушает, а не созидает, — что не может быть никакого сравнения:

Piano



Другой, хотя он и хорош, бледнеет перед ним.

А вот набросок, который мне действительно нравится, потому что он звучит как квинтэссенция бетховенского стиля. Он напоминает мне отрывок из его Патетической сонаты:

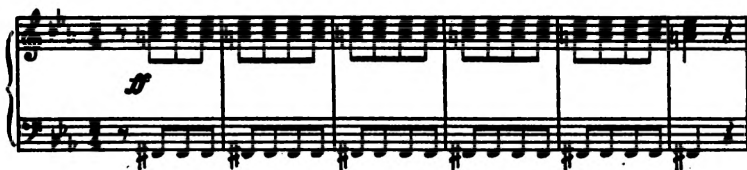
Piano





Здесь и страдание, и тайна, и взрыв. набросок отлично вписался бы в код — гармонически, ритмически и как угодно еще, но только не эмоционально. Вот то место в коде, которое я имею в виду:

Orchestra



Теперь вставим набросок:

Orchestra





Вы слышите разницу? Что произошло? Мы должны спуститься с высшей точки к низшей для того, чтобы вновь подняться в драматическом развитии на еще большую высоту. Такая драматическая композиция сама по себе достойна и приемлема. Она постоянно встречается в пьесах, романах, равно как и в музыке. Но здесь о ней не может быть и речи. Бетховен уже достиг своей высшей точки; он уже на последнем этапе; и он хочет мчаться на этом высшем уровне до самого конца. И он делает это с поразительным блеском. Это тот гений движения вперед, всегда вперед, который в каждое мгновение направляет его руку в борьбе с материалом, из которого он лепит.

Даже партитура заключения части была переписана трижды. Вот первый вариант, написанный в лаконичной, типично бетховенской манере:

Orchestra





Почему композитор отбросил этот вариант? Он как будто бы удовлетворяет всем требованиям. Но нет, композитор явно почувствовал, что он слишком отрывист; и поэтому он поступил правильно и написал второй вариант окончания, более протяженный, более похожий на заключение, отличающийся большим благородством, большей романтичностью, величием. Получилось вот так:

Orchestra





Но в рукописи можно увидеть, что это заключение тоже вычеркнуто. Теперь автор почувствовал, что оно слишком длинно, слишком претенциозно, слишком величественно. Вариант не вписывался в композицию всей части, главное качество которой — скромное, сжатое, экономное, ясное, решительное изложение наивысшей силы. И тогда Бетховен попробовал в третий раз написать заключение, и на этот раз оно удалось. Но до чего же странно убедиться в том, что этот третий вариант окончания еще короче первого, еще внезапнее.

Таким образом, вы можете видеть теперь, в какой мучительной борьбе пришел композитор к такой совершенной простоте: оказывается, тревоги с первым вариантом окончания были вызваны не потому, что он слишком короток, а из-за того, что он еще недостаточно короток. И так Бетховен пришел к третьему финалу, естественному, как дыхание, как дождь. Таким мы слышим его сегодня:

Orchestra



Так закончил свое симфоническое путешествие Бетховен в одной только части. Представьте себе целую жизнь, полную

такой борьбы, часть за частью, симфония за симфонией, соната за квинтетом, за концертом. Всё новые попытки и долой их в его постоянном стремлении к совершенству, к осуществлению закона неизбежности. Где-то здесь ключ к тайне большого художника, который, по причинам неведомым ни ему и никому другому, отдаст всю свою энергию и жизнь, чтобы прийти к убеждению, что одна нота следует за другой неизбежно. Казалось бы, странный способ расходовать жизнь; но это не так странно, если мы понимаем, что композитор, поступая так, в заключение оставляет нас с чувством, что есть нечто настоящее в этом мире, верное во всем, нечто, следующее своим, твердо установленным законам, нечто, чему мы можем твердо верить, что никогда не подведет нас.

Телевизионная программа, 14 ноября 1954 г.

Чайковский: Симфония № 6,
си минор, opus 74,
«Патетическая»



Это поистине мелодия, чистая оркестровая песнь, известная и любимая во всех достигаемых уголках цивилизованного мира. Для большинства людей и в самом деле эта последовательность нот едва ли не синоним слова мелодия; ее непосредственность, ее подъем и спад, ее страстность и в то же время смирение — все это отвечает в нашем сознании самой сути позднего романтизма.

Почти все согласны с тем, что Чайковский является превосходным мелодистом, непревзойденным создателем безотказно воздействующих мелодий. Действительно, он обеспечил бытовую романс обильным и выгодным материалом. Но некоторые музыкальные псевдоученые и самые серьезные любители музыки постоянно задают критический вопрос: является ли Чайковский подлинным симфонистом? Если он такой великий мелодист, почему он не ограничился сочинением песен или,

в лучшем случае, опер? Что общего может быть у симфонии с этой песней? Является ли эта мелодия симфонической темой? Приходится ответить отрицательно. Она не развивается в собственно симфоническом плане, и ни в каком другом, и вот почему: в качестве второй темы она появляется в первой части и снова возникает в репризе, как ей положено. Вот и все. Становится ли она в таком случае симфоническим материалом? Нет. И тогда является ли Патетическая симфония в действительности симфонией? Да. И давайте выясним почему.

Если мы просмотрим все произведение, то сразу же обнаружим, что это единственная мелодия, которая не становится подлинно тематической в симфоническом смысле; все остальные темы являются симфоническими по своей природе, — иными словами, они основаны на коротких мотивах или фигурах, которые могут подвергаться бесконечным изменениям, переживая симфонические метаморфозы. Это не просто мелодии, которые вы насвистываете, выходя из концертного зала.

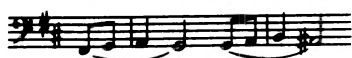
Посмотрим, например, медленное вступление:



Это скорее мотив, чем мелодия:



мотив, который повторяется
в восходящем движении:



из которого рождается главная тема Аллегро. Очевидно, что это не подходит для насвистывания:





Опуская на мгновение вторую тему, о которой мы уже говорили, мы приходим к разделу разработки, почти полностью основанной на мотивах первой темы. И больше тем нет. Таким образом, вы видите, что первая часть в основном вовсе не сводится к теме чисто песенного характера. Мы можем подобным образом рассмотреть оставшиеся три части и придем к более или менее тем же выводам; так что симфония оказывается гораздо более симфоничной по своему характеру, чем считают ее критики. Во всем произведении мы находим лишь одну легко запоминающуюся «песню».

Из-за чего же так беспокоятся критики? Почему они так строги к Чайковскому? Дело в ф о р м е, — могли бы они ответить, — в том непреложном развитии формы, которое делает столь великими симфонии Бетховена. У Бетховена, укажут они, В вытекает из А, С из В, D из С так, что для вас совершенно очевидна полная невозможность какого-либо иного пути. Что же касается Чайковского, скажут вам, то у него все что угодно может произойти в любом месте. В определенном смысле они правы. В своем подходе к форме Чайковский несколько академичен — он следует основным общим принципам, установленным немецкими мастерами, но пользуется ими в своих собственных целях — мелодических или драматургических, — а не создает оригинальную сонатную форму из самого материала. Это представляет интерес для сферы высокой критики, но ни в коей мере не делает симфонии Чайковского менее симфониями. Они лишь принадлежат к другой категории, рождены другими импульсами — более непосредственно драматичны, более основаны на разительных контрастах, сталкивающихся противоположностях, им более присуще разнообразие, чем единство. Занимая в истории свое место, на вершине романтизма XIX столетия, они обладают своей собственной ценностью.

Однако одного этого недостаточно для того, чтобы обосновать ценность симфоний Чайковского. Какие бы аргументы ни выдвигались, всегда должно существовать единство — элемент подлинной формы — ощущения движения вперед, кото-

рое делает любую хорошую симфонию неким единственным в своем роде путешествием во времени. И Чайковский достигает этого, но по-своему. Четыре части «Патетической» объединяет в одно целое внутренняя связь всего материала, однородность тематического изобретения, кровное родство тем. Есть несколько определенных элементов, объединяющих материал в этом произведении, и главным из них является постоянное использование гамм — восходящих или нисходящих; но большей частью нисходящих, что совершенно естественно в так называемом «патетическом» сочинении.

Когда я принялся изучать его, то был поражен тем, как много в этой симфонии проистекает из простых гамм. Из них вырастают темы, мотивы, фигурации, контрапункт, линии баса и даже мелодии. Возвращаясь к самому началу, мы находим, что медленное вступление сразу же преподносит гаммообразный мотив:



восходящий подобно гамме, как мы уже отмечали:



Когда этот мотив перерастает в главную тему, его движение вперед продолжается восьминотной нисходящей гаммой:



Первая кульминация достигнута восходящей гаммой, за которой следует нисходящая:



И теперь наступает эпизод, в основе которого также нисходящая гамма, по очереди проходящая в басу и в дисканте:



Кульминация достигает наибольшей силы, используя гаммообразный мотив вместе со стремительно бегущими вниз гаммами:





И когда вся эта ярость гамм наконец стихает, мы готовы к появлению нашей знаменитой народно-песенной темы. И даже она начинается с трех нот нисходящей гаммы:



Продолжение мелодии также основано на движении гаммы:



Теперь появляется связующий пассаж, отмеченный более сильной пульсацией; и на этот раз главным материалом становятся восходящие гаммы:



Продолжая, Чайковский вводит даже контрапункт в медленно восходящей гамме у медных, так что мы слышим гаммы внутри гамм:



После завершения экспозиции тем может сложиться впечатление, что кроме гамм мы ничего не слышали. На самом же деле это гораздо более интересно из-за огромного разнообразия способов, которые применяет Чайковский в использовании обыкновенных гамм.

Теперь с грохотом врывается разработка, и Чайковский начинает разрабатывать свою первую тему:



преобразуя ее в фугообразные пассажи; но, действуя таким образом, он пользуется в качестве противосложения — вы уже догадались — гаммой:





Все это фугато на самом деле построено на восходящем движении гаммы:



Но в кульминации это движение сменяется нисходящим:





Исследуя эту часть таким образом, можно найти бесчисленные примеры использования гаммы,— в основном нисходящей, но мне кажется, что суть дела и так уже достаточно ясна. Давайте отметим лишь гамму остинато, которое в конце части, как своего рода спокойное финальное утверждение, звучит у струнных пиццикато под хоралом, исполняемым медными:



и так далее до самого конца части.

Теперь можно было бы считать, что к полному удовольствию своему и слушателя Чайковский исчерпал возможности гамм; но нет, он только начал. В трех оставшихся частях он

постоянно использует гаммы, и не только как фигурации, но и для самих тем. И действительно, вторая часть непосредственно начинается с очаровательной мелодии на $5/4$, построенной из простых восходящих и нисходящих мажорных гамм:



Позже эта гаммообразная тема сопровождается более быстрыми гаммами пиццикато:



В середине этой части, написанной в песенной форме, композитор создает контрастирующую, печальную мелодию — вновь из прерывающейся нисходящей гаммы на фоне повторяющихся ударов литавр:



Кода этой части — почти упражнение в гаммах: одни — нисходящие, большими длительностями у духовых, рядом с другими — восходящими, более текучими у струнных:



Перескочив теперь к знаменитой третьей части — великолепному маршу, который всегда вызывает аплодисменты аудитории, несмотря даже на то, что симфония еще не завершена, — мы находим гаммы стремительно несущиеся, мчащиеся и летящие через всю часть. Вот несколько примеров:

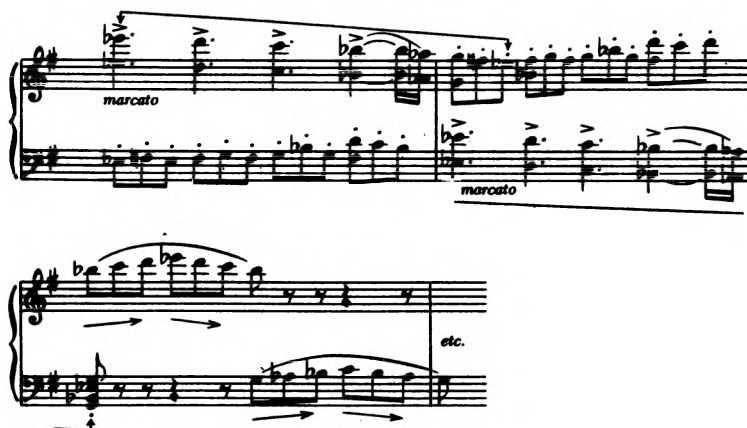
1) В самой первой теме четвертый такт состоит из двух устремленных вниз фрагментов гаммы:



Вот эти гаммы в контексте:



2) Далее композитор пользуется гаммой таким образом:

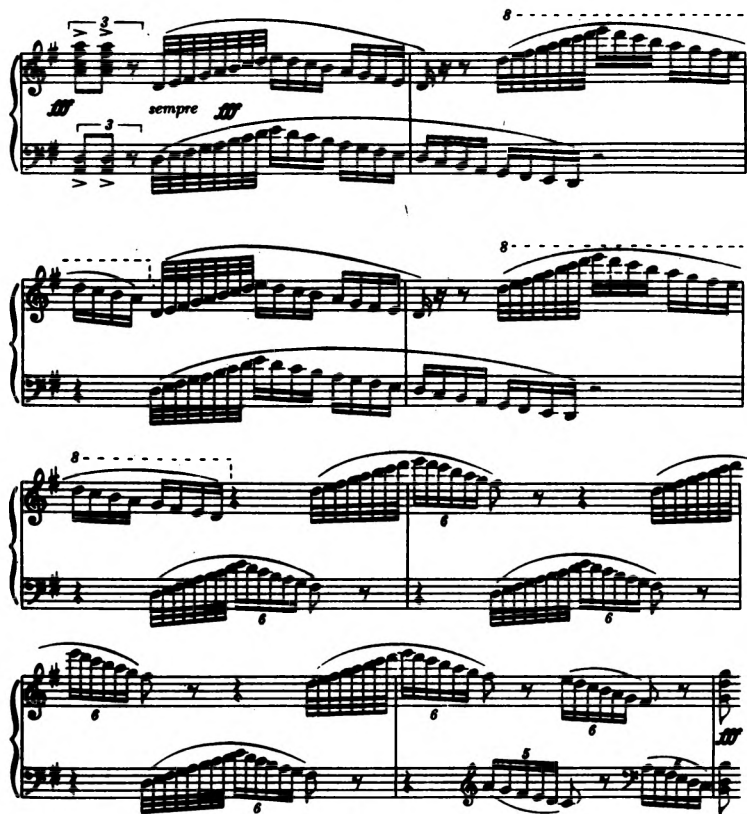


3) Теперь обратите внимание на нисходящую гамму, которая аккомпанирует новой теме:





затем настоящий ураган гамм в кульминации:



и, наконец, грандиозный финал гамм в конце части:



Если эта музыка начинает казаться вам похожей на симфонию гамм, вы должны помнить, что я отбираю только те места, которые относятся к затронутому мною пункту; и вместо того, чтобы порицать Чайковского за примитивный материал, мы должны восхищаться и восхвалять его за мастерство, с которым он оперирует материалом различными способами. Но, может быть, самое восхитительное из всего можно найти в изумительной последней части, скорбном Адажио, давшем симфонии ее *tom-de-guerre* (прозвище) «Патетическая». Чайковский проявил дерзость и мужество, закончив симфонию трагической медленной частью — впрочем, может быть, это было и капризом, проявлением своенравия; но это воздействует и притом поразительно. И одна из причин, по которой финал не кажется чем-то отдельным, несмотря на его беспрецедентный темп и место в симфонии, заключается в том, что он связан с другими частями тем же самым использованием гаммообразного движения. Глядя на то, что смог сделать Чайковский из тех самых гамм, которые являются ежедневными упражнениями пианистов, певцов и скрипачей, испытываешь благоговейный трепет: драматическая первая часть, изящная и за-

думчивая вторая, блистательный марш и, наконец, душераздирающая погребальная песнь.

Это скорбное песнопение построено на двух темах, и обе они рождены из нисходящего движения гаммы, которое, как я уже говорил раньше, естественно для патетической симфонии. Первая тема — следующая:



Вторая — следующая:



И хотя обе темы произведены из спускающейся гаммы, насколько они различны: первая — муки и отчаяние, вторая — полное достоинства смирение. Между ними и вокруг них изобилие других гаммообразных пассажей: мрачных, ликующих, скорбных. У нас есть возможность процитировать только кульминационный раздел перед репризой, где гаммы набирают

скорость до тех пор, пока не взвихриваются ураганом, подобно тому как это было в предыдущей части — марше:

Più mosso (♩ = 96)



И почти самые последние звуки, которые вы слышите в симфонии,— это умирающее эхо нисходящей гаммы:





Однако мне не хотелось бы, чтобы у вас сложилось впечатление, будто единственной объединяющей силой симфонии являются гаммы. Есть и другие, и главная среди них — свежее и оригинальное использование интервала — к в а р т ы:



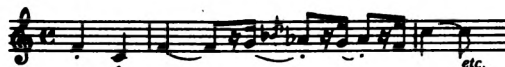
Этот интервал является весьма распространенным в западной музыке, мы могли бы сказать — почти основным, поскольку два тона, которые он включает, имеют крепкое диатоническое родство:



вспомните хотя бы сигнал горна:



или тему из
«Арлезианки» Бизе:



Но Чайковский находит новый путь использования этого интервала — он строит кварту на к в а р т е:



или в нисходящем варианте:



создавая звучание, которое предвосхищает Хиндемита и многих других композиторов XX столетия.

Обратите внимание на этот фрагмент из разработки в первой части и на нисходящие интервалы кварты у медных:



Это всегда представлялось мне блистательным и отважным вызовом со стороны Чайковского.

Однако композитор не удовлетворился тем, что использовал подобным образом кварты в одном месте; он использует подобные квартовые построения во всем произведении. В репризе первой части есть следующий страстный, взволнованный кусок, кульминация которого построена на восходящих квартах:



Узнали ли вы интервалы?



На этих интервалах Чайковский строит свою тему:



Но настоящее празднество кварт про-
исходит в третьей части — в марше. Глав-
ная тема состоит из двух кварт:



скомбинированных таким
образом, что получается
всем известный мотив:



Это только намек на него, он появляется в начале, вместе со
струнными пиццикато, осыпаящими этот мотив искрами нис-
ходящих кварт:



но позднее он появляется как завершенный маршевый мотив:



Однако Чайковский может еще многое сказать о квартах. У струнных пиццикато и флейты пикколо появляется острый мотив, объединяющий кварты с нашей старой знакомой — гаммой:



Вы видите, как Чайковский нагромождает друг на друга, подобные глыбам, три кварты, чтобы получить такое необычное звучание:



И затем, когда это приходит к развитию маршевого мотива, мы оказываемся в заграждении кварт, взрывающихся по всему оркестру:





Как будто Чайковский соорудил из кварт гигантские пирамиды.

Одно из наиболее тонких использований кварты мы находим в последней части, где обе темы написаны так, что располагаются внутри этого интервала. Начальная фраза первой темы:



имеет первой и последней ноты:



образующие кварту; то же самое справедливо и для второй темы:

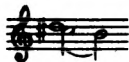


первая фраза которой расположена между двумя полюсами:



снова кварты.

Можно было бы умножить примеры, не и приведенных достаточно, чтобы установить главное. Можно было бы рассказать и о других объединяющих силах в этом странном и могучем произведении; о постоянном использовании темного колорита альтов, виолончелей, фаготов и низкого регистра валторн, особым образом создающих настроение скорби и придающих произведению высочайший пафос. Можно было бы говорить и об упорном обращении к диссонансам:



которые пронизывают всю музыку болью. Есть и много других средств, чересчур технических для того, чтобы подробно на них останавливаться; но и то, что мы только что постигли, достаточно вооружило бы нас против тех противников Чайковского, которые не признают его симфонистом. Помимо всего прочего, чувство формы — это нечто тонкое и неуловимое, оно может быть выражено многими различными способами. Путь формы у Чайковского к единству отличается от бетховенского, однако от этого он ничуть не становится менее обоснованным, общепонятным и глубоко волнующим.

Мир джаза

Jazz band



Всякий, кто услышит эту музыку, — любой человек в любом конце цивилизованного мира — будь то восток или запад, север или юг, — немедленно скажет: это джаз. Мы попробуем выяснить, что такое джаз, но не углубляясь, как обычно, в его историю, которая общеизвестна, а обращаясь непосредственно к музыке. Мы попытаемся проникнуть в самую природу джаза, чтобы понять раз и навсегда, что же, наконец, выделяет его из всей прочей музыки.

Джаз — это огромный мир, заключающий в себе колоссальное многообразие звучаний — от самых первых блюзов до диксиленда, чарльстона, свинга, буги-вуги, горячего бопа, холодного бопа, мамбо и т. д. Все это джаз, и я люблю его за то, что он представляет собой совершенно особый род эмоционального выражения. за то, что он никогда не бывает окончательно

печальным или окончательно веселым. Даже блюзы обладают тем здравым смыслом и жизненной силой, которые никогда не позволят им стать слезливо-сентиментальными, сколь жалостливыми по отношению к себе ни были бы слова:

Blues singer

'EMPTY BED BLUES'

by J. C. Johnson

Slowly

I woke up this mor-nin' with an aw-ful a-chin'

head I woke up this mor-nin' with an

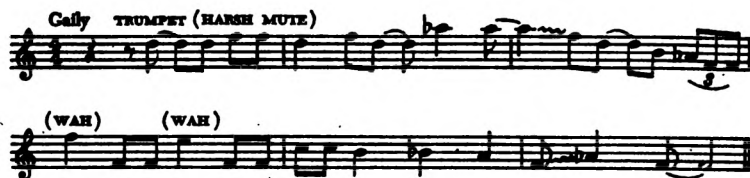
aw-ful a-chin' head My

new man had left me just a room and a emp-ty



А с другой стороны, самый что ни есть веселый, буйный джаз всегда чуть-чуть отдает горечью. Прислушайтесь к этой трубе, и вы поймете, о чем я говорю:

'OLE MISS
by W. C. Handy



Именно этим и заинтриговывает меня джаз; единственный в своем роде, он обладает формами выразительности, своеобразными, присущими ему одному.

Я люблю джаз и за его юмор. Он действительно играет нотами. Говоря о музыке, мы всегда употребляем слово «играть» — мы играем Брамса или Баха, хотя термин этот гораздо больше подходит к теннису. Но джаз — это и в самом деле игра. Он, так сказать, «дурачится» с нотами, забавляется с ними, поэтому он является развлечением в самом буквальном смысле этого слова.

В то же время я должен защитить джаз от тех, кто объявляет его музыкой низшего класса. Но ведь вся музыка по своему происхождению принадлежит низшему классу, так как ее истоки лежат в народной музыке. Менуэты Гайдна — это всего лишь утонченный вариант немецких деревенских танцев, точно так же, как скерцо Бетховена. Ария из оперы Верди часто восходит к простому напеву неаполитанского рыбака. Помимо

всего прочего, именно к музыке вообще относились всегда с легким пренебрежением, в особенности к ее исполнителям.

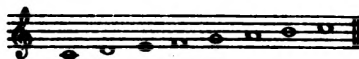
Я полагаю, причина состоит в том, что исторически сложилось положение, при котором исполнителям недоставало уважения, оказываемого композиторам. Но особенно это относится к джазу, поскольку он является почти полностью искусством исполнителей, зависящим в гораздо большей мере от импровизации, чем от композиции. Но это также означает, что джазовый исполнитель сам является подлинным композитором и, приобщаясь таким образом к творчеству, занимает более достойное положение.

Есть и такие люди, которые недовольны джазом из-за того, что он шумный. Но ведь военные марши тоже производят немало шума, и, однако, никто на это не жалуется. К тому же вовсе не всегда джаз — громкий. Иногда, напротив, он чрезвычайно нежен. Возможно, что впечатление о громкости джаза сложилось оттого, что звучание его как разновидности духового оркестра часто не соответствует размерам помещения, в котором он играет, — слишком маленького для него. Но это не есть недостаток собственно джаза.

Однако самый главный аргумент, выдвигаемый против джаза, состоит в том, что джаз — это не искусство. Я утверждаю, что джаз — это искусство и весьма оригинальное. Но прежде чем начать спорить, надо выяснить, что же это такое; и потому мне хочется поделиться с вами тем, что я знаю и люблю в джазе. [...]

Итак, из каких элементов складывается джаз?

Прежде всего, элемент мелодии. Говоря о мелодике, надо заметить, что западная музыка основана на гаммах, как, например, та мажорная гамма, в которой все упражнялись в детстве:



Но для джаза существует особая гамма, представляющая собой вариант обычной мажорной гаммы.

В джазе гамма претерпевает изменения трижды. Третья нота понижается с



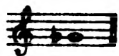
до



Пятая с



до



И седьмая с



до



Три эти измененные ноты называются «голубыми» («печальными»).

Вот мажорная гамма с «голубыми нотами»:



Итак, вместо фразы, которая привычно звучала бы так:



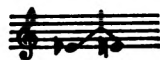
и не являлась бы собственно джазовой, воспользовавшись «голубыми нотами», мы получим фразу, которая сразу приобретет джазовый характер:



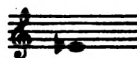
Но эта так называемая «джазовая гамма» используется только в мелодическом плане. В гармонии мы по-прежнему пользуемся нашими старыми не пониженными ступенями, и это вызывает диссонансы, которые возникают между мелодией и аккордами в сопровождении:



И эти диссонансы обладают истинно джазовым характером звучания. Джазовые пианисты, например, всегда берут одновременно две диссонирующие ноты:

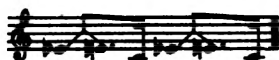


и для этого есть причина. Они ищут ноту, которой здесь нет вовсе, но которая лежит где-то между:



и называется четвертью тона.

Четверть тона пришла прямо из Африки — колыбели джаза, где она живет и здравствует и по сей день. Мы можем воспроизвести четверть тона на духовом инструменте, на струнном инструменте или голосом, но на фортепиано мы можем приблизиться к нему, беря одновременно две ноты, расположенные с двух его сторон:

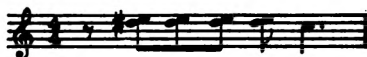


И та нота, которую мы ищем, лежит где-то внутри этого диссонанса.

Давайте посмотрим, могу ли я спеть четверть тона... Вот африканская мелодия суахили, которую я однажды слышал. Ее последняя нота — это четверть тона:



Звучит, будто я ужасно фальшивлю, — на самом деле я пою ноту из другого музыкального языка. В джазе она как раз на месте:



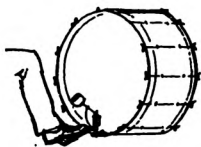
Теперь, просто для того, чтобы показать вам, насколько важны для джаза эти так называемые «голубые ноты», давайте послушаем тот же самый блюз без них, воспользовавшись нашей обычной гаммой из белых нот:

Clarinet



Чего-то не хватает, не правда ли? Да это просто не джаз.

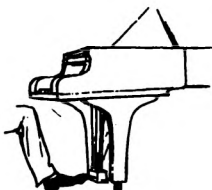
Но еще более важным элементом, чем мелодия, в джазе является ритм. Ритм — это самая прямая из ассоциаций, возникающих при слове «джаз». Имея в виду именно джазовую музыку, надо рассматривать ритм в двух аспектах. Первый — это размер. То, что мы слышим, когда ударник ногой отбивает такт на барабанах:



или контрабасист
«щиплет» струну:



или даже пианист,
когда он ударяет
ногой по педали:



Все это элементарно. Эти удары мы слышим от начала и до конца, в количестве двух или четырех на такт, они никогда не нарушают ни темпа, ни метра. Это, так сказать, сердцебиение джаза.

Но что гораздо более сложно и интересно — это ритм, который существует поверх метра, — ритмические фигуры, зависящие от так называемого «синкопирования» — слово, которое вы наверняка слышали, но, может быть, не понимали до конца. Можно хорошо понять, что такое синкопирование, если сравнить его с биением сердца, ровным и постоянным, но вдруг, в момент какого-то шока, нарушенным и опустившим один удар. Синкопирование очень похоже на эту физиологическую реакцию.

Технически синкопирование состоит или в отсутствии акцента там, где его ждешь, или в наличии его в самом неожиданном месте. И в том и в другом случае присутствует элемент внезапности и толчка. Тело отвечает на этот толчок либо компенсируя пропущенный акцент, либо реагируя на неожиданный.

Ну а теперь где же мы должны ждать акцент? Всегда на первой доле такта, на ударной доле. Если такт состоит из двух долей, то «раз» является сильной долей, «два» же — слабой, точно так же, как во время маршировки: л е в о й, правой, л е в о й, правой. Даже если в такте четыре доли, то и тогда все остается, как при маршировке. Хотя у нас всего две ноги, старшина считает на четыре: а т ь, два, три, четыре, а т ь, два, три, четыре. На р а з всегда падает естественный акцент. Стоит его убрать, и вы получите синкопу:

(!) 2, 3, 4, (!) 2, 3, 4 и т. д.

Вы сами убеждаетесь в том, что пропущенный на «раз» акцент вызывает реакцию тела.

Другой путь добиться синкопы — как раз противоположный: поставить акцент на слабой доле — на «два» или на «четыре», то есть там, где его вовсе не должно быть. Вот так:

Раз, Д В А, три, Ч Е Т Ы Р Е

Раз, Д В А, три, Ч Е Т Ы Р Е

Это то самое, что мы всегда делаем, слушая джаз, — хлопая в ладоши или щелкая пальцами в ответ на необычный акцент.

Таковы основы синкопирования; теперь мы сможем понять его более тонкие особенности. Между одним и другим ударом лежат более короткие и слабые доли; и когда акцент приобретает именно они, толчок соответственно оказывается сильнее; чем слабее доля, которую вы акцентируете, тем больше неожиданность. Возьмем такт, состоящий из восьми долей: 1 2 3 4 5 6 7 8. Обычные акценты должны были бы упасть на Р А З и на П Я Т ь: 1 (!) 2 3 4 5 (!) 6 7 8. Вместо этого поставим акцент на слабой доле, на четвертой:

1 2 3 4 (!) 5 6 7 8



Как вы видите, получился самый настоящий ритм румбы.

И, конечно, наиболее сильный эффект в синкопировании будет достигнут, если мы воспользуемся двумя факторами одновременно: поставим акцент на слабой доле и снимем его с сильной. Что ж, проделаем эту двойную операцию; поставим акцент на слабой, четвертой доле и вовсе уберем сильную, пятую долю — вот что получится тогда:

1 2 3 4 (!) — 6 7 8

(Музыканты проделывают это на разных ударных инструментах.)

Это начинает звучать похоже на Конго, не правда ли?

Trumpet ADDS melodi



Теперь, когда вы услышали, что такое синкопа, давайте посмотрим, на что был бы похож уже знакомый нам блюз, если бы мы лишили его синкоп. Я думаю, что мы потеряли бы тогда самое существенное, самую жизнь джаза:

Played 'Square' by sax, no vibrato



Звучит плоско, не так ли?

Итак, мы рассмотрели два очень важных элемента: мелодию и ритм. Но джаз не был бы джазом без своего особого тонального колорита, самого звучания, которое вы слышите. Оттенков этого колорита множество, но все они выросли из особенностей голоса поющего негра. Когда, например, Луи Армстронг играет на трубе, он всего лишь дает вариант своего собственного голоса. Послушайте пластинку Армстронга «Я ничего не могу дать тебе, кроме любви» и сравните соло трубы с вокальным соло. Вы не сможете не заметить, что и поет, и играет один и тот же человек. Но негритянский голос может вызывать подражания и другого типа. Саксофон сам по себе является видом его имитации — задыхающийся, с хрипотцой и вибрато или с дрожанием.

(Саксофон исполняет музыкальную фразу с вибрато и затем без него.)

Существуют самые различные ворчливые и дребезжащие голоса, которые мы получаем, вставляя сурдины в валторны.

Вот, например, труба с сурдиной



и сурдиной
«вау-вау»



и тромбон с длинной сурдиной



Существуют и другие тем-
бры, произошедшие из афро-
кубинских источников:

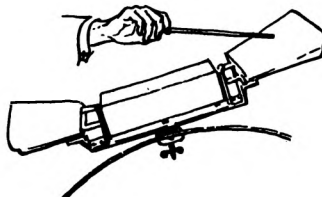
бонго
барабаны



маракасы



кубинские коровьи
колокольчики



и многие другие.

Затем есть тембры, в кото-
рых есть что-то восточное:

вибрафон:



различные тарелки:



и т. д.

Эта особая окраска звучаний вносит свой вклад в общую характеристику джаза. Наверное, вам доводилось слышать джазовые мелодии в исполнении не джазовых оркестров, и вы удивлялись: чего-то там не хватает? И действительно, отсутствовала окраска.

Существует еще один джазовый элемент, который, может быть, удивит тех из вас, кто не считает джаз искусством. Я имею в виду форму. Знаете ли вы, например, что блюз представляет собой строгую классическую форму? Большинство людей, употребляя слово «блюз», подразумевая любую печальную, унылую песню, или грубую, или душераздирающую, вроде «Штормовой погоды», например. Но «Штормовая погода» — это вовсе не блюз, так же как «Тихо стону», «Человек, которого я люблю» или «Рождение блюза». Все это популярные песни.

Блюз в основе — это строгая поэтическая форма, соединенная с музыкой. Он основан на рифмованных двустопиях, причем первая строка повторяется дважды. Билли Холидей, например, поет:

Меня не любит парень мой — злодей,
На свете нет таких плохих людей.

Но первую строку она повторяет, когда поет этот блюз:

Меня не любит парень мой — злодей,
Меня, говорю, не любит парень мой — злодей,
Ох, на свете нет таких плохих людей ¹.

Такова блюзовая строфа. Весь же блюз представляет собой последовательность таких строф в количестве, угодном певцу.

Заметили ли вы, что блюзовый куплет — это самый настоящий ямбический пентаметр?

Мѣня/ не лю/бит па/рень мой/ — злодей.

Ничего более классического и представить себе невозможно. Это означает, что вы можете взять любую рифмованную строфу в размере ямбического пентаметра — из Шекспира, например, — и сделать великолепный «Макбет-блюз»:

Bright voice

I will not be a - fraid of death or bane — I said I

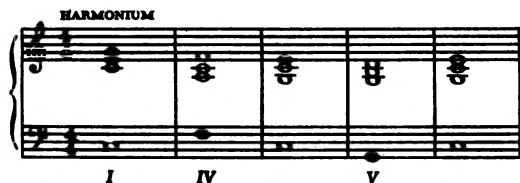
will not be a - fraid of death or bane — Till

¹ Перевод В. Н. Чемберджи.



Вы, должно быть, заметили, что каждая из этих строк укладывается в четыре такта, следовательно, вся строфа требует двенадцати тактов. Но голос поет примерно половину каждой четырехтактной строки — остальное должно быть восполнено аккомпанементом. Это восполнение называется брэк ¹. И здесь, в брэке, как раз и заложено начало инструментального имитирования голоса — самая почва, на которой вырастает джаз. Быть может, Луи Армстронг, импровизировавший брэки в блюзе, который поет Бесси Смит, является воплощением самой сущности джазового звучания. Из такого рода имитирования голоса развилось все инструментальное импровизирование.

Заметили ли вы, на каком инструменте аккомпанируют сегодня нашим певцам? На фисгармонии, этом сиплом маленьком подобии органа, который мы все ассоциируем с религиозными гимнами. Этот инструмент не только не является чужеродным, но исключительно подходит к блюзу, так как в блюзе обязательно берутся те же три аккорда, которые характерны для гимнов:



Эти аккорды должны всегда оставаться в строго классическом стиле, беспримесными и простыми. Попробуйте изменить их, и характер блюза тотчас улетучится.

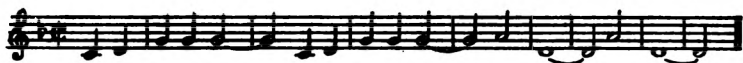
Итак, вы получили теперь: мелодию, ритм, звуковой колорит, форму, гармонию. И в каждой из этих областей есть особые черты, которые создают джаз вместо обычной музыки. Давайте соединим все это вместе и послушаем самый что ни на есть совершенно счастливый блюз. Известно ли вам, что блюз может быть счастливым? Вот послушайте.

(Джазовый оркестр исполняет блюзовую аранжировку «Кинг Портер Стэмп» в стиле диксиленд.)

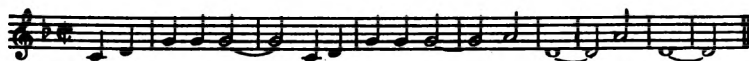
¹ break (англ.): буквально — «перерыв».

Но теперь у вас, должно быть, создалось впечатление, что весь джаз сводится к блюзу. Вовсе нет. Чтобы проникнуть в природу джаза, я воспользовался блюзом потому, что он объединяет разные джазовые элементы в наиболее ясном и чистом виде. Остальная джазовая музыка связана с введением тех же самых элементов в нечто, именуемое популярной песней. Популярная песня, тоже, конечно, имеет форму; у нее есть свое определенное точное построение. Популярные песни имеют двух- или трехчастную форму. Чаще трехчастную. Вам, разумеется, знакома эта форма, так как вы слышали очень много песен. Это просто, как дважды два — четыре. Любой может написать песню.

Возьмем, например, песню «Милая Сью». Все, что вам нужно, это восемь первых тактов, которые на профессиональном языке называются основным мотивом:



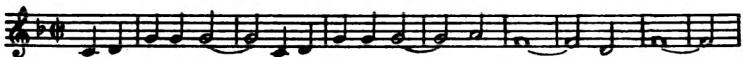
Теперь песня практически написана, хотя в своем полном объеме она должна состоять из тридцати двух тактов — четырех групп по восемь тактов каждая. Следующие восемь тактов точно такие же, как первые:



Шестнадцать тактов, и мы уже наполовину кончили. Теперь следующие восемь тактов, которые называются мостом или просто «средней частью», должны представлять собой другую музыку. Но будет ли она очень хорошей или нет — не имеет значения, так как большинство людей обычно не запоминает ее:



Затем снова следует целиком основной мотив:



и теперь все кончено. Тридцать два такта — и классика на веки вечные. Просто, не так ли?

Но «Милая Сью» — это еще не джаз. Популярная песня не делается джазом, пока не становится основой для импровизации, и в этом сердцевина всего джаза — в импровизации. Вы помните, я говорил уже, что джаз гораздо более искусство исполнителя, чем композитора. Так вот, в этом ключ ко всей проблеме. Именно исполнитель, импровизируя, создает джаз. Он берет популярную песню и пользуется ею, как манекеном, наряжая его в ноты. Он одевает манекен на свой манер и всегда оригинально. И распространенная мелодия, одевшись в новый наряд, полностью преобразается, так же, как большинство людей ведут себя совершенно по-разному в зависимости от того, во что они одеты, — в голубые джинсы или, скажем, в вечерний костюм. Вы, наверное, и сами замечали это. Вы говорите: «Дайте мне послушать мелодию без всех этих прикрас». Но до тех пор, пока вы не признаете за импровизацией ведущую роль, вы никогда не признаете и не поймете джаза как такового.

Что же представляет собой импровизация? Импровизировать — это значит взять мелодию, запомнить ее вместе с гармонией и затем, как любят выражаться джазовые музыканты, отправиться «погулять» с ней. Вы гуляете, добавляя к ней украшения и фигурации или создавая на ее основе старомодные вариации, совсем как Моцарт и Бетховен. Разрешите мне показать вам, как это делал Моцарт, и тогда вы поймете, как делает это Эррол Гарнер. Моцарт взял всем известную детскую песенку, которую он знал под названием «Ah, vous dirai-je, Maman», а мы знаем как «Twinkle, twinkle, little star» или как мотив для мнемонического запоминания алфавита:



А теперь Моцарт пишет серию вариаций. Одна из них начинается так:

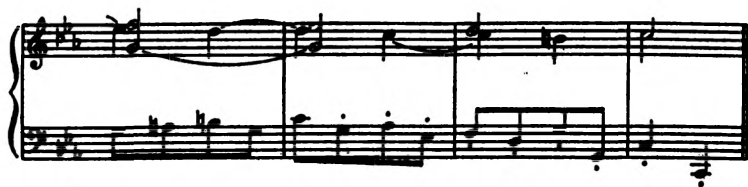


Затем другая:



Еще одна:





И еще одна:



Все это разные пьесы, но каждая из них имеет в основе одну и ту же исходную тему.

Джазовый музыкант делает совершенно то же самое. Существуют, например, бесчисленные версии «Милой Сью». Кларнет мог бы симпровизировать к ней рефрен так:



И при этом он мог бы это сделать множеством способов; и если бы на следующее утро я попросил его повторить, то, может статься, получилось бы нечто совсем другое. Но это другое по-прежнему оставалось бы «Милой Сью» и джазом.

И вот мы подошли к самому захватывающему, во всяком случае, на мой взгляд, моменту в джазе — к одновременной импровизации. Это происходит, когда два или больше музыкантов импровизируют на одну и ту же мелодию в одно и то же время. Ни один из них не знает точно, что собирается делать другой, но они слушают друг друга и подхватывают брошенные друг другу фразы так же, как они делали бы это, разговаривая между собой. Связывают их аккорды, гармония «Милой Сью». На основе этой гармонии они ведут две разные мелодические линии одновременно, что, выражаясь профессиональным языком музыкантов, создает нечто вроде непреднамеренного контрапункта. Здесь зародыш того, что мы называем «jam session», то есть сжатое время. Теперь к кларнету собирается присоединиться труба в двойной импровизации «Милой Сью». Посмотрите, можете ли вы различить две мелодические линии:



Вы понимаете, насколько это может быть волнующим? Практика совместной импровизации вызвала появление на свет стиля, называемого диксилендом, который непрерывно возрождается. Одно из наиболее захватывающих звучаний во всей музыке возникает в оркестре диксиленд, когда музыканты, громогласно протрубив заключительный рефрен, внезапно останавливаются и все приходит к совместной импровизации.

Но далеко не весь джаз является импровизационным. Многие из джазовых вещей записаны, и эта запись называется аранжировкой. Славные времена аранжировок — 30-е годы, когда развернутые, поразительные свинговые аранжировки

демонстрировали виртуозность таких прославленных оркестров, как оркестры Коза Лома, Бени Гудмана, Арти Шоу, братьев Дорси и т. д. Теперь трудно записать джазовую вещь. Нет способов точно передать на нотной бумаге четверть тона, о котором мы говорили, разнообразные мазки, рычания и прочие неуловимые интонации. Даже обозначение ритма в нотописи может быть только весьма приблизительным, так что многое в джазовом звучании доверяется в основном интуиции исполнителя, который читает нотный текст. В результате, однако, все срывается, так как природное чутье джазовых музыкантов отличается глубиной и органичностью.

Давайте послушаем старую солидную свинговую аранжировку «Милой Сью», как если бы мы очутились в 1938 году.

Теперь вспомните, что эта аранжировка была предназначена для танцев. В 1938 году мы все танцевали; и вот мы подходим к самому существенному. Складывается впечатление, что теперь никто не танцует очень много под джаз, кроме любителей мамбо, а их число ограничено физической выносливостью, необходимой для того, чтобы танцевать этот танец.

Что же случилось с танцами?

Когда-то практически почти каждый месяц появлялся новый танец: линди-гоп, шэг, пибоди, биг-эпл, буги, сюзи-кью. А теперь у нас в ходу только такие танцы, которым без учителя не выучишься.

Что же это обозначает? Всего лишь то, что центр тяжести перенесен ныне на слушание, а не на пение и танцы. Эта перемена должна была произойти. С одной стороны, громадное развитие звукозаписи научило нас слушать музыку так, как мы не могли раньше. Но, и это гораздо более знаменательно, с появлением более сложного свинга и такого джаза, как буги-вуги и боп, наш интерес сосредоточился на самой музыке и виртуозности ее исполнения. То есть все внимание приковано к тому, как ие ноты играют, сколь хорошо, быстро, своеобразно. Невозможно серьезно слушать боп и одновременно танцевать, напевывая на ухо партнерше милые пустяки. Вы должны слушать со всем возможным напряжением, чтобы понять, что происходит.

Таким образом, джаз стал разновидностью камерной музыки, передовым утонченным искусством, предназначенным для слушания, полным влияния Стравинского и Бартока и очень, очень серьезным.

Давайте прослушаем такой вид аранжировки нашей старой приятельницы «Милой Сью»:

BAND PLAYS VERY COOL ARRANGEMENT OF 'SWEET SUE':

• Very slow and Spooky

This musical score system includes staves for Clarinet, Flute, English Horn, Bass Sax, Cymbal (Brushes), Snare Drum (Scape), and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo/mood is 'Very slow and Spooky'. The Clarinet, Flute, and English Horn parts begin with a piano (*p*) dynamic. The Bass Sax part has a rest in the first measure. The percussion parts (Cymbal, Snare Drum, and Double Bass) enter in the second measure. The Double Bass part includes a *pizz.* (pizzicato) marking in the first measure.

This system continues the musical score for the Clarinet, Flute, English Horn, Bass Sax, Cymbal (Brushes), Snare Drum (Scape), and Double Bass. The parts continue with various musical notations including slurs, ties, and rests. The system concludes with the word *etc.* (et cetera) written at the end of each staff line.

Каким бы словом вы ни охарактеризовали стиль этого странного отрывка: «холодным», «сумасшедшим», «футуристическим» или «модернистским», факт состоит в том, что он граничит с серьезной концертной музыкой. Аранжировка начинает становиться сочинением. Уберите джазовый ритм, и вы вообще можете не догадаться, что перед вами джаз. Это будет настоящей концертной пьесой. Почему же это остается джазом? Потому что играют джазовые музыканты, на джазовых инструментах и потому что музыка корнями своими восходит к джазу, а не к Баху.

Думаю, ключом ко всему стало слово «прохладный» [cool]. В своем прямом смысле. Обыкновенно джаз объявлял себя «горячим» [hot]; теперь весь жар вышел. Джазовый музыкант стал в высшей степени серьезным человеком. Случается, что он даже интеллигент. Он заботится о том, чтобы быть одетым, как выпускник наиболее солидных высших учебных заведений, быть подстриженным ежиком и носить роговые очки. Может статься, он обучался музыке в консерватории или изучал музыку в университете. В былые времена ничего подобного нельзя было себе представить. Наш новый джазмен играет более спокойно, все его внимание сконцентрировано на чисто музыкальных проблемах, на качестве звука, на технике исполнения. Он знает Бартока и Стравинского, и в его музыке это слышно. Он старается избегать громких, сверкающих концовок. Музыка просто замолкает в тот момент, когда кончается.

И так как он сам стал холодным, такими же стали и его слушатели. Они более не танцуют, но с уважением слушают его игру, как слушали бы камерную музыку, и вежливо аплодируют в конце. В ночных джазовых клубах всего мира вы найдете теперь слушателей, которые вовсе не обязательно держат в руках бокал со спиртным или отбивают ногой такт; они вообще не сходят с ума так, как делали это в бытность мою мальчиком. Все довольно холодно и удивительно сдержанно, если учесть, что джаз по существу искусство прежде всего эмоционального переживания.

К чему же приводит нас наш анализ джазовой музыки? Есть люди, которые из всего этого заключают, что именно здесь, в новом джазе, кроются подлинные истоки серьезной американской музыки, что, наконец, американские композиторы получили свой собственный способ выражения. Разумеется, таким выводом они намекают на то, что все американские симфонические произведения, написанные до сей поры, не что иное, как подражание европейской симфонической традиции от Мо-

царта до Малера. Сознаюсь, иногда мне кажется, что они правы. Во всяком случае, мы можем быть уверены в одном: граница между серьезной музыкой и джазом постепенно стирается. У нас есть серьезные композиторы, которые пишут в джазовой манере, а есть и джазовые музыканты, становящиеся серьезными композиторами. Быть может, мы затронули область теории.

Но теория это или не теория, джаз идет вперед, находя новые пути, порой возрождая старые стили, но в любом случае он ищет свежести. Во всяком искусстве, истинно живом и ищущем, всегда происходит раскол; возникают споры и группировки. Подобно тому, как в живописи абстракционисты на ножах с реалистами, а в поэзии имажинисты набрасываются на сюрреалистов, так и в джазовой музыке идет великая битва между традиционалистами и прогрессистами.

Эти последние прилагают самые напряженные и отчаянные усилия, чтобы уйти с проторенных путей середины века, — они экспериментируют с новыми звучаниями, пользуются новыми музыкальными соотношениями звуков, которые не были присущи старому джазу, и вообще стараются продлить жизнь джаза, сделать его интересным, всячески расширяя его границы. Джаз в настоящее время — это искусство, полное жизненных сил и свежести, с внушающим уважение прошлым и волнующим будущим.

Телевизионная программа, 16 октября 1955 г.

Искусство дирижирования

(Л. Бернштейн дирижирует первыми несколькими тактами
Первой симфонии Брамса, перестав дирижировать, спускается
с возвышения и отходит от оркестра, который продолжает
играть.)

Un poco sostenuto

2 FLUTES *f marcato*

2 OBOES *f marcato*

2 CLARINETS IN B \flat *f marcato*

2 BASSOONS *f marcato*

CONTRABASSOON *f marcato*

HORNS I, II IN C

HORNS III, IV IN E \flat

2 TRUMPETS IN C

TIMPANI IN C-G

VIOLENS I *f cresc. c*

VIOLENS II *f cresc. c*

VIOLAS *mol. a. f cresc. c*

VIOLONCELLOS *f cresc. c*

CONTRABASSES *f marcato*

Видите, я им совершенно не нужен. Они прекрасно обходятся без меня.

(Оркестранты начинают играть не вместе.)



Пожалуй, может быть, не прекрасно. Люди без конца спрашивают меня: зачем нужен дирижер? Что он делает? Почему он так выходит из себя? Разве оркестр не состоит из высокопрофессиональных музыкантов? Разве они не умеют считать сами? Или не умеют читать ноты? Для чего им нужно, чтобы кто-то отбивал для них такт? А если им это и нужно, что тут такого особенного в отбивании такта? Разве не всякий может это делать? Например, концертмейстер, первая скрипка? Что, он не может показать смычком темп пьесы? Надо сказать, что в свое время так оно и было. Существовал так называемый скрипач-дирижер, в основную обязанность которого входило показывать оркестру вступление и окончание и вообще поддерживать весь ход музыкального произведения. Это было прекрасно, покуда

оркестр состоял из небольшого количества музыкантов. Но примерно во времена Бетховена состав оркестра стал постепенно расширяться, и вскоре со всей очевидностью обнаружилось, что необходим некто, не позволивший бы оркестрантам разойтись. Так что дирижированию, в том смысле, который мы придаем ему сейчас, менее ста пятидесяти лет.

Первым настоящим дирижером в нашем смысле был Мендельсон, положивший начало традиции дирижирования, основанной на точности, символически изображаемой движениями деревянной палочки, которую мы называем дирижерской. Мендельсон посвятил себя строгому воспроизведению партитуры, которой дирижировал, с помощью движений дирижерской палочки. Вскоре, однако, у него появился великий противник по имени Рихард Вагнер, объявивший всю деятельность Мендельсона несостоятельной. По мнению Вагнера, любой мало-мальски стоящий дирижер должен проникнуть в содержание партитуры, которой дирижирует, через свою индивидуальность, окрасив музыку своими эмоциями и своими творческими импульсами. Так, из столкновения двух этих точек зрения родилась история дирижирования; так возникли все великие имена дирижеров, равно как и споры, которые идут вокруг них по сию пору. Мендельсон стал отцом «изящной школы дирижирования», в то время как Вагнер вдохновил «страстную» школу. На самом же деле обе позиции, как аполлоническая, так и дионисийская, необходимы, но ни одна из них, взятая сама по себе, без другой, не может удовлетворить полностью. Если в результате следования одной, как мы знаем из концертов, все ясно, но сухо, как черствая корка, то в другом случае чрезмерная страстность попросту искажает смысл сочинения.

Идеальный современный дирижер представляет собой синтез обеих позиций, но такого рода синтез достигается редко. И действительно, это практически неосуществимо. Почти каждый музыкант может стать дирижером, и даже неплохим, но редкому музыканту дано стать великим дирижером. И не только потому, что так трудно достичь соединения Мендельсона с Вагнером, но и потому, что поле деятельности дирижера огромно. В отличие от любого инструменталиста или певца, он должен играть на оркестре. Его инструмент — это сто живых инструментов, и каждый из них — зрелый музыкант, обладающий своей собственной волей; заставить их звучать как один инструмент, управляемый единой волей, — такова обязанность дирижера. Поэтому он должен пользоваться колоссальным авторитетом, не говоря уже о пронизательности психолога, которая

необходима, чтобы иметь дело со столь большой группой людей, и все это только начало. Он должен в совершенстве владеть техникой дирижирования, должен иметь огромнейшие знания. Он должен обладать глубоким пониманием внутренней сущности музыки, исключительным даром воздействия. Если у него все это есть, то он — идеальный дирижер; и сегодня мы раз и навсегда попытаемся выяснить, в чем же реально состоят его функции.

Давайте начнем с техники; что же касается более тонких деталей, то оставим их на потом. Самый первый элемент техники, которым должен овладеть дирижер, это умение тактировать. Отбивать такт сравнительно легко. Каждый может это делать. Вы можете. Сейчас я научу вас.

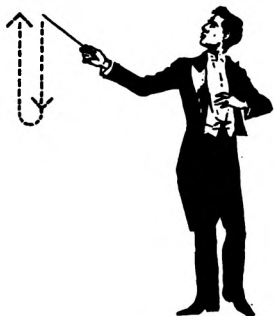
Вы должны знать всего лишь, что музыка существует во времени, что время разделено на отрезки или такты, что каждый из них в свою очередь разделен на равные подразделения, называемые долями, которые следуют друг за другом с определенной скоростью. Такты могут состоять из одной и более долей, но основная задача состоит в том, чтобы уметь показать первую, вторую, третью и четвертую долю в такте, так как число долей свыше четырех в такте можно свести к комбинациям одной, двух, трех, четырех. Итак, первая доля в каждом такте показывается всегда вниз:



а последняя доля —
всегда вверх:

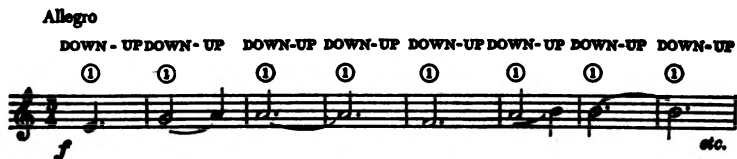


Это первая аксиома дирижирования. Таким образом, если такт состоит только из одной доли, то она является одновременно и первой, и последней и должна быть показана жестом вниз и немедленно вверх (так, чтобы к следующему такту вы снова могли опустить палочку), вот так:



Вы видите, что это совсем легко. Теперь давайте продирижируем отрывком из музыки, которая имеет в каждом такте только по одной доле, скажем, из «Вальса на льду»...

(Бернштейн поет и одновременно дирижирует: вниз-вверх, вниз-вверх):

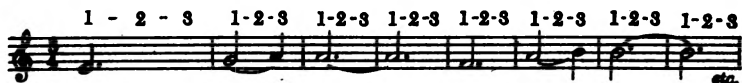


Мы готовы теперь к тому, чтобы продирижировать «Вальсом на льду» с симфоническим оркестром. Сейчас попробуем.

(Бернштейн предварительно отсчитывает четыре удара, робко показывая оркестрантам вступление. Они играют тридцать два такта.)

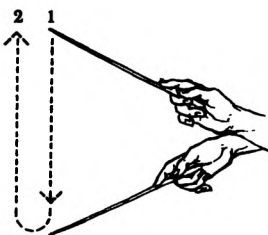
Это было нетрудно, не правда ли? Вы с удивлением обнаружили, что вальс идет на раз? Ведь принято считать, что вальс идет на три: раз-два-три, раз-два-три.

(Бернштейн поет «Вальс на льду», показывая по три удара в такте.)



Действительно, это так. Но считать на три пришлось бы так быстро, что, решившись на это, вы должны были бы делать бесчисленное количество мелких жестов, совершенно бесполезных. Помимо всего прочего, это в высшей степени утомительно и менее ясно оркестру. Вместо этого мы комбинируем каждую группу из трех долей в одну, а это означает, что мы показываем только первую из трех и тем спасаем себя от преждевременной могилы.

Теперь, узнав, что такое дирижировать на два, давайте попробуем дирижировать на два. Вспомните, что, как мы уже говорили, первая доля каждого такта показывается движением вниз, а последняя — вверх. Поэтому естественно, что, дирижируя на два, мы просто делаем жест вниз на раз и жест вверх на два.



Теперь мы готовы дирижировать Девятой симфонией Бетховена. Попробуем?

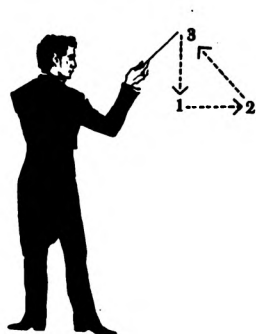
Orchestra



Это уже прогресс. Остается научиться дирижировать на три. Единственное, чего мы не знаем, это как выразить второй элемент. Но нам известно, что раз — показывается жестом вниз, а три, будучи последним элементом — жестом вверх. Находящийся между ними элемент — два — показывается жестом в сторону от корпуса.



Все три доли вместе выглядят в жестах так



Возьмемся теперь за Неоконченную симфонию Шуберта?

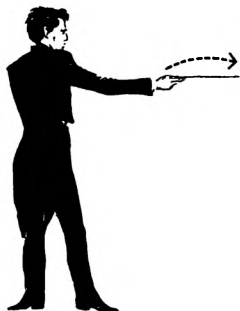
Orchestra



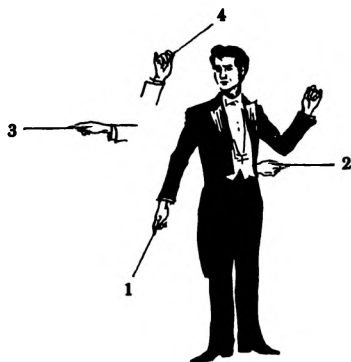
Осталось выяснить, как дирижировать на четыре. Как мы уже знаем, раз — вниз и четыре — вверх. Два на этот раз показывается жестом по направлению к корпусу



а три — это жест
в сторону от корпуса

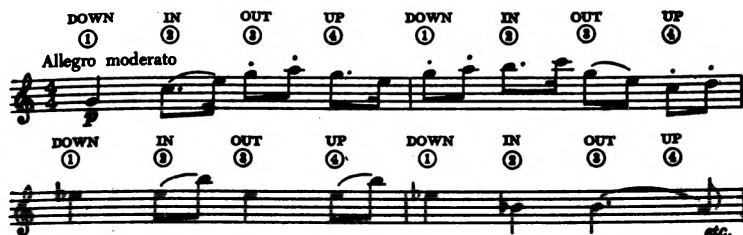


Все вместе выглядит так



Прекрасно. Теперь продирижируем какой-нибудь музыкальный отрывок, который идет на четыре, — например, главную тему из «Пети и волка» Прокофьева:

Orchestra



Что ж, теперь, когда мы продирижировали уже Девятой симфонией Бетховена, Неоконченной симфонией Шуберта и «Петей и волком», мы в состоянии дирижировать почти любой музыкой. Если, к примеру, мы столкнулись с произведением, где в такте пять долей, мы просто подразделяем такой такт на комбинацию два плюс три или три плюс два. Таким образом, если бы вам когда-либо пришлось дирижировать второй частью Патетической симфонии Чайковского, которая имеет в каждом такте пять долей, все, что вам надо было бы сделать, это отбивать поочередно два и три, и тогда у вас получится, что вы дирижируете на пять:

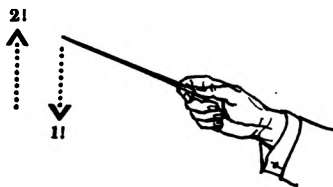


Продирижировав всеми этими великими сочинениями, можно теперь с полной уверенностью сказать, что мы вообще никак не дирижировали. Мы всего лишь отбивали такт, а разница между тем и другим — бесконечна. Давайте посмотрим, в чем же она заключается.

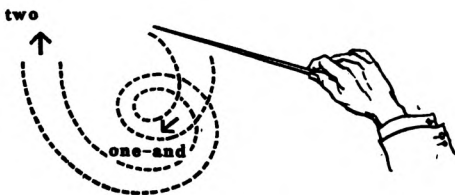
О'кей. Дирижер умеет считать, но как и где вы прикажете ему заниматься? У скрипача есть скрипка, и он занимается на ней дома; точно так же, как флейтист или тубист. Но дирижеру нужен инструмент, который чересчур дорог для того, чтобы

его купить, чересчур велик для того, чтобы поместить его в доме и чересчур занят для того, чтобы постоянно находиться в распоряжении дирижера. Для молодого дирижера это настоящая проблема. Обычно ему остается упражняться мысленно, порой перед зеркалом, иногда следуя за проигрываемой пластинкой, но редко с оркестром, который следует за ним.

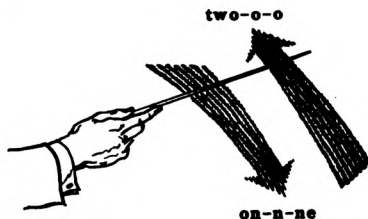
Как бы то ни было, будем считать, что он действительно овладел искусством тактирования. И однако он все еще в самом начале пути, ведущего к тому, чтобы стать дирижером. Дело в том, что умение тактировать отнюдь не должно сводиться к тому, чтобы отсчитывать такты музыки перед оркестром. Оно должно также выражать и характер музыки. Существуют бабушкины сказки, будто правая рука должна просто показывать счет, в то время как задачей левой руки является выражение эмоций. Это совершенная чушь. Ни один дирижер не в состоянии раздвоиться на отбивателя тактов и интерпретатора. Интерпретация должна быть заключена в самом процессе отбивания тактов. Существует, например, бесчисленное множество способов показать «два», и каждый из них будет передавать совершенно различные характерные особенности. Дирижер обязан выразить все эти различия, заложив левую руку за спину. Он должен уметь показать короткое, острое «два», называемое стаккато



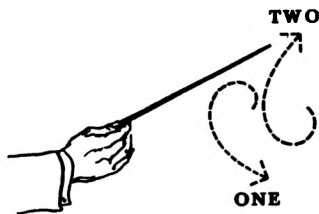
теплое, льющееся, певучее «два», то есть легато



широкое, длительное «два»



легкое, шаловливое «два»



или драматическое,
яростное «два»



и множество других, едва уловимых нюансов.

Дирижер, однако, не может тактировать в вакууме. Он отбивает такт на определенном уровне скорости, который называется темпом. Прежде всего он должен обладать даром нахождения верного темпа. Согласно мнению Вагнера, это первое необходимое условие дирижирования. Но что такое верный темп? Нет двух дирижеров, которые придерживались бы одинакового мнения по поводу темпа, и если вы прислушаетесь к шести разным дирижерам, то, скорее всего, услышите шесть разных темпов. При этом каждый дирижер будет глубоко убежден в том, что именно его темп — единственно верный.

Иногда высказывались предположения, что к этому имеет отношение индивидуальный обмен веществ музыканта, поскольку именно обмен веществ, по-видимому, контролирует его дыхание, пульс, а следовательно, и ощущение времени. Верно это или нет — пока не установлено. В настоящий момент ситуация такова, что из-за темпа дирижеры становятся смертельными врагами, а любители музыки бесконечно спорят относительно своих любимых дирижеров. Для того, чтобы показать, насколько по-разному музыканты представляют себе темп одной и той же пьесы, я предложил бы вам послушать запись нескольких начальных тактов второго Бранденбургского концерта Баха, сначала в исполнении Фрица Райнера [Умеренно]:

Moderately



затем Карла Хааса [Медленно и размеренно]:

Slow and measured



и, наконец, Пабло Казальса [Очень, очень быстро]:

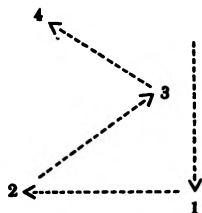
Very, very fast



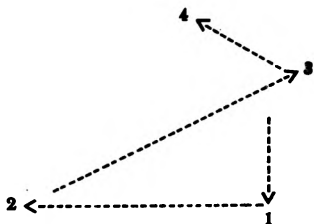


В высшей степени противоречиво; но главное состоит в том, что какой бы темп ни взял дирижер, он должен его выдержать. И это не так легко, как может показаться. Большинство студентов-дирижеров находят большие трудности в том, чтобы удержаться от убыстрения или замедления.

Конечно, очень часто дирижер не стремится к тому, чтобы выдержать постоянный темп, — он предпочитает свободное течение музыки механическому. Музыканты называют такой прием «рубато». Итальянское слово *rubato* буквально означает «ограбленный» и употребляется в музыке в таком значении: ограбить Питера, чтобы уплатить Полю. Иными словами, крадут немного времени посредством укорачивания одной доли и возвращают его, продлив звучание другой. Поступая таким образом, можно добиться свободы и непринужденности внутри размера, что высвобождает его из тесных рамок механического тактирования. Вместо того чтобы отсчитывать: раз-два-три-четыре подобно часам



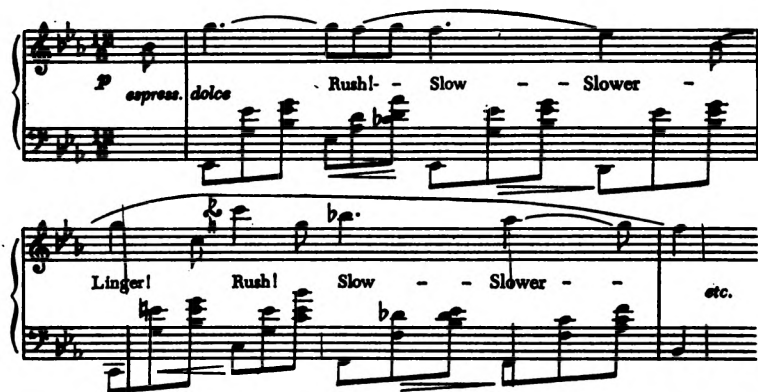
вы можете укоротить один удар и соответственно удлинить другой



Вот, например, отрывок из Шопена, сыгранный без рубато (*Бернстайн играет на рояле, не пытаясь «интерпретировать».*)



а теперь с преувеличенным рубато:



Как видите, рубато легко злоупотребить. В самом деле, если не обращаться с ним крайне деликатно, как требует стиль и смысл музыки, рубато может выродиться в самый худший род сентиментальности. Однако примененное со вкусом, оно является неотъемлемой частью арсенала выразительных средств дирижера.

Теперь, когда умение тактировать, одновременно показывая характер музыки, нахождение верного темпа и способность выдержать его, в то же время со вкусом пользуясь приемом рубато, когда все это уже позади, мы по-прежнему только начали знакомиться с тем, что такое работа дирижера. Перед ним расстилается необъятный океан знаний, которые он должен усвоить настолько глубоко, чтобы пользоваться ими автоматически. Эти знания начинаются с умения читать партитуру.

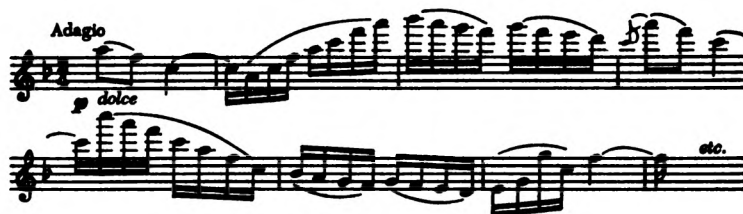
Оркестровая партитура — это нечто в высшей степени сложное. Певец должен выучить только одну музыкальную строчку, только одну ноту в каждый момент времени:

REQUIEM – Brahms – (III.) – Baritone solo



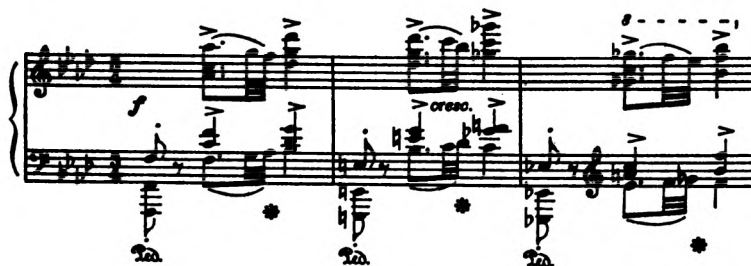
и, может быть, иногда (увы, слишком редко!) иметь некоторое представление об аккомпанементе. То же самое относится и к скрипачу:

VIOLIN CONCERTO – Brahms. Mvt. II



Пианист должен выучить гораздо больше нот в каждый момент времени:

PIANO SONATA, OP. 5 – Brahms. Mvt. I





Но дирижер должен помнить и знать вдоль и поперек поразительное число нот, голосов и партий — и все это одновременно:

Un poco sostenuto

2 FLUTES	<i>f marcato</i>
2 OBOES	<i>f marcato</i>
2 CLARINETS IN Bb	<i>f marcato</i>
2 BASSOONS	<i>f marcato</i>
CONTRABASSOON	
HORNS I, II IN C	
HORNS III, IV IN Eb	
2 TRUMPETS IN C	
TYMPANI IN C-G	<i>f</i>
VIOLINS I	<i>f espress. o legato</i>
VIOLINS II	<i>f espress. o legato</i>
VIOLAS	<i>f espress. o legato</i>
VIOLONCELLOS	<i>f espress. o legato</i>
CONTRABASSES	<i>f pesante</i>

Возьмем, например, начальный такт Первой симфонии Брамса:

Un poco sostenuto

The image shows a musical score for the first measure of Brahms' First Symphony. It consists of 55 staves, each representing a different instrument or section of the orchestra. The instruments listed on the left are: 2 FLUTES, 2 OBOES, 2 CLARINETS IN Bb, 2 BASSOONS, CONTRABASSOON, HORNS I, II IN C, HORNS III, IV IN Eb, 2 TRUMPETS IN C, TYMPANI IN C-C, VIOLINS I, VIOLINS II, VIOLAS, VIOLONCELLOS, and CONTRABASSES. The score is written in a single system, with all instruments playing simultaneously. The tempo marking 'Un poco sostenuto' is at the top. Various musical notations are present, including notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The bottom of the page has the word 'f marcato'.

Здесь пятьдесят пять нот, звучащих в исполнении ста инструментов, и дирижер обязан знать все эти ноты, иначе у него нет права встать на возвышение за свой пульт. А это лишь один такт из 1260 тактов в этой симфонии.

С чего начинает дирижер, получив такую партитуру? Обычно он начинает с более или менее поверхностного ее прочтения, подобно тому, как мы пробегаем детективный роман. В нем заключена некая тайна, и возникает желание поскорее узнать, чем все кончится. Но то, что дирижер видит в партитуре, он одновременно слышит в своей голове. Когда люди узнают, что дирижер, глядя на партитуру, слышит ее, они приходят в крайнее изумление, тем не менее это именно так, и степень, в которой он мысленно слышит напечатанные ноты, определяет меру его таланта. При первом прочтении у дирижера склады-



Однако дирижер все еще не нашел мелодию, подлинную суть дела. В этом заключается другая обязанность дирижера, которую наш старый приятель Вагнер считал особенно необходимой, — способность в массе нот найти мелодию. Ну что же, вот она, исполняемая, как вы видите, первыми скрипками, вторыми скрипками на октаву ниже и еще ниже октавой виолончелями:

Итак, мы видим, что одновременно происходит движение двух элементов — одного восходящего и другого нисходящего:

Этот антагонизм двух линий, с усилием идущих в противоположных направлениях, создает атмосферу напряженности и конфликта, который будет характеризовать всю первую часть.

Но две эти линии — далеко не все. Есть долго выдерживаемая нота, у двух других валторн, гудящих в басу:



Эта нота усиливается удвоенными басами, которые снова и снова повторяют ее, по шести раз в такте:



Наш дирижер выясняет теперь, что литавры делают то же самое, что и басы, усиливая их своими резкими ударами:

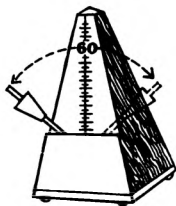


И, наконец, трубы дублируют ноту басов высоко, чтобы придать блеск началу произведения:



Итак, дирижер обнаруживает три главные линии, протекающие одновременно: две рвущиеся в противоположные стороны линии на фоне ряда грозных, зловещих ударов в басу. Далее он замечает начерченные почти над всеми нотами линии, которые говорят ему, что любая группа нот, находящаяся под этими изогнутыми линиями, должна быть сыграна связно, или легато. Все это дает ему ключ к музыкальному смыслу всех этих черных точек и линий: драматическому, напряженному, остроконфликтному, исполненному страданий, роковой угнетенности.

Но теперь он должен решить, сколь быстро следует играть все это. Брамс обозначил темп своего сочинения, как вы видели, *un poco sostenuto*. Это значит «довольно сдержанно» и ровно ни о чем нам не говорит. Можете ли вы по этим словам определить темп? Нет. Существует такой предмет, как метроном — механический инструмент, градуированный цифрами, обозначающими определенный уровень скорости; он отщелкивает любой темп, который вам нужен, делая определенное количество ударов в минуту.



Например, шестьдесят ударов в минуту обозначат один удар в секунду, то есть относительно медленный темп. Метроном, поставленный на 152, показывал бы скорость, равную 152 ударам в минуту, граничащую с головокружительной.

Но Брамс не указал скорости по метроному, так же как и многие другие композиторы. Таким образом, все, что у нас есть, это три итальянских слова: *un poco sostenuto* — довольно сдержанно. Ну что ж, мы, по крайней мере, знаем, что должны играть сдержанно, а, следовательно, не быстро. Но почему в таком случае композитор просто не сказал «медленно»? Потому что таким образом Брамс достигает устойчивой, ровной поступи, которая должна быть торжественной и грозной, но не настолько медленной, чтобы нарушить напряженное звучание двух линий на ее фоне. Напряжение отчасти может быть достигнуто благодаря ощущению поступательного движения. Иначе линии не будут противопоставлены друг другу с достаточной силой.

Теперь, когда все это учтено, выбор верного темпа зависит от дирижера. Он может решить эту проблему, исходя из повторяющихся ударов медных, выделив аспект рока и торжественности. Или же он может взять более быстрый темп, выделив напряженное движение двух мелодических линий. Обе версии подходят под *un poco sostenuto*; разница лишь в концепции дирижера.

Ну что же, теперь, может быть, наш дирижер готов, наконец, продирижировать первой страницей Первой симфонии Брамса. Нет, подождите. Он еще не обдумал букву *f*, которая стоит в начале каждой партии. *F* заменяет слово *forte* и обозначает «громко». И даже здесь он должен принять решение: насколько громко? Если бы Брамс и в самом деле хотел очень громкого звучания, он поставил бы два или даже три *f*. Но нет. Одно *f* — просто громко. Здесь мы уже имеем дело со сдержанностью Брамса-классика. Словом, как *un poco sostenuto* — не надо перебарщивать с медленным темпом или с громкостью. Итак, одно *forte* — громко, но не слишком громко. И затем еще эти маленькие словечки: *legato* — связно, *espressivo* — выразительно, *pesante* — тяжело — там, где это касается басов.

А теперь готов ли он, наконец, дирижировать первой страницей? Боюсь, что нет. Давайте возьмем, к примеру, ноты валторн, играющих нисходящую линию. Они расположены в высоком блестящем регистре валторны, где звенят, подобно церковным колоколам, — и это было бы прекрасно, если бы тем

самым не заглушались другие инструменты. И вот возникает еще одна, новая проблема: оркестр должен быть сбалансирован. Чтобы достичь подлинного баланса, дирижер должен понимать, что валторнам лучше вступить в слегка приглушенном варианте этого одного *f* — форте, чтобы не нарушить своими раскатами тех связанных линий, о которых мы говорили выше. Но потом, поскольку линия валторн понижается и переходит в регистр, звучащий менее громко, валторны могут усилить свою звучность, чтобы достичь одного уровня с оркестром. Это только одна из многочисленных тонкостей подобного рода, ответственность за которые всецело лежит на дирижере, поскольку в партитуре Брамса нет никаких указаний на то, что валторны должны менять громкость.

Естественно, что умение должным образом сбалансировать оркестр зависит от того, насколько дирижер знает оркестровые инструменты: их возможности, точный диапазон, их слабые стороны и специфическую окраску. Он должен точно знать, какие оттенки звука ему нужны и как добиться у оркестрантов их воспроизведения. Например, трубы принадлежат к семейству медных, чье звучание по природе резко и пронзительно. Но в кульминации последней части Первой симфонии Брамса, когда медь провозглашает возвышенную хоральную тему, звук не должен быть пронзительным и резким, даже если он очень громкий. Звучание здесь должно быть певучим, как у органа. И дело дирижера позаботиться о том, чтобы медь пела. Подобным же образом он должен знать, как заставить струнные звучать подобно ударным, что вовсе не свойственно их природе. Он должен знать, как вызвать разную степень певучести у скрипок, пользуясь быстрым либо медленным вибрато, или коротким, или длинным смычком. Он решает, нужно ли в пиццикато щипать струну твердым кончиком пальца, что вызовет одно звучание, или мягкой, мясистой частью пальца, что даст совершенно другую окраску. Он должен знать, как извлечь из кларнета или гобоя более «густой» или более «тонкий» звук, сколь многочисленны различия в звучании ударных; список не имеет конца.

Громадные познания дирижера должны включать, помимо всего прочего, даже способность предупредить ошибки, которые может совершать любой оркестр, — он справится с этим, если осведомлен о естественных дурных привычках, которые обычно присущи музыкантам. Например, у оркестрантов есть бессознательная привычка делать крещендо (то есть усиливать звук) там, где музыка идет вверх, и делать обратное — диминуэндо

при нисходящем движении. Что же произойдет у Брамса, если они поступят таким образом? Вы помните две противоположные мелодические линии на первой странице? Если ослаблять звучание нисходящей линии, то напряженность двух расходящихся линий исчезнет.

Это всего лишь несколько из тысячи тонких деталей подобного рода. Изучение партитуры бесконечно, а дирижер — вечный студент. Чтобы продирижировать Героической симфонией в пятисотый раз, восьмидесятилетний Тосканини работал так же усердно, как на заре своей карьеры. И прежде чем встать за пульт, он волновался так же, как и всегда.

В некотором смысле наш дирижер никогда не будет полностью готов к тому, чтобы дирижировать первой страницей симфонии Брамса; но давайте допустим, что он все-таки готов. Тогда у него остается еще 165 страниц, и среди них есть даже еще более сложные, определяющие основные решения. И вот, когда он прошел через все это — баланс, динамику, темп, выразительность, стиль, концепцию и культурно-историческую основу, — тогда он готов продемонстрировать нам добротное, шаблонное исполнение Первой симфонии Брамса. Он сыграет симфонию так, как Брамс ее написал: в удовлетворительных темпах; ни одна из мелодий не будет заглушена аккомпанементом; оркестр будет хорошо настроен (если у дирижера хороший слух) — и это буквальное истолкование оставит вас совершенно равнодушными, ибо качества, которые отличают великих дирижеров, лежат в совершенно другой плоскости, нежели та, о которой мы все это время говорили. И вот мы приближаемся к святому святых, к глубоко скрытой магии дирижирования. Это тайна взаимосвязи дирижера и оркестра, объединенных едва уловимой, но могущественной долей секунды.

Как мне описать волшебство мгновения, когда раздаются первые звуки музыкального произведения? Существует только одна-единственная доля секунды, одно-единственное мгновение, когда нужно начать. Есть некий момент ожидания, когда оркестр готовится и набирает силы; когда дирижер концентрирует всю свою волю и внимание на произведении, которое перед ним; когда зал замолкает и стихают последние звуки кашля. Никто уже не шелестит страницами программки, инструменты наготове и — Б А М! Вот оно. Секундой позже — и будет слишком поздно, волшебство исчезло.

Психологический расчет времени сопутствует дирижеру постоянно, на протяжении всего исполнения. Это означает,

что великий дирижер — человек, обладающий замечательным ощущением течения времени, заставляющий одну ноту следовать за другой единственно верным образом в единственно верный момент, потому что музыка, как мы уже говорили, существует во времени. Нужно расчленить, отлить в форму и снова перелить самое время, пока, подобно статуе, оно не обретает реальных очертаний. Это самое трудное, потому что симфония — это не статуя, которую можно осмотреть всю сразу или понемногу, не торопясь, не спеша, затратив нужное количество времени.

Что же касается музыки, мы пойманы во времени. Каждая нота, отзвучав, исчезает и никогда уже не может быть снова воспринята или услышана в точно определенный момент, для которого она предназначена. Всегда оказывается слишком поздно, когда хотят взглянуть на нее во второй раз.

Итак, дирижер — это своего рода скульптор, чьим материалом является время, а не мрамор; работая с ним, он должен обладать высоким чувством пропорции и взаимосвязи, должен иметь суждение о ритме всего произведения в целом, о всей его фразеологии. Он должен овладеть формой сочинения не только в узком значении этого слова, но в самом глубоком смысле, настолько, чтобы понимать и контролировать течение музыки, где ее напряжение уменьшается, где начинает нагнетаться, где оно достигает наивысшей точки, где оно должно ослабнуть, чтобы набрать силу для следующего этапа, где происходит разрядка силы.

Все это — недостижимые секреты дирижирования, которые ни один дирижер не может выучить или просто приобрести. Если у дирижера есть природный дар глубокого восприятия, то этот дар будет расти и углубляться по мере движения дирижера к зрелости. Но если у него нет такого дара, он навсегда останется добросовестным средним дирижером. Но даже добросовестный средний дирижер должен обладать еще одним свойством, без которого бесполезны и техника, и знания, и восприятие, — способностью передать все это своему оркестру, передать с помощью рук, лица, глаз, пальцев и всех флюидов, которые могут исходить от него. Если он пользуется палочкой, то она должна быть живой, заряженной своего рода электричеством, превращающим ее в инструмент смысла в его тончайших нюансах. Если он не пользуется палочкой, его руки должны выполнять ту же работу с такой же ясностью. Но с палочкой или без палочки, каждый его жест должен быть прежде всего и всегда наполнен смыслом музыки.

Таким образом, мы приходим к выводу, что общение с оркестром требует техники, которая относится к сфере материальной. Вы знаете, как определенные эмоции вызывают у нас рефлексы. Если мы довольны, то определенные мышцы вокруг рта непроизвольно приходят в движение, и мы улыбаемся. То же самое мы видим в дирижировании. Чувства, рожденные музыкой, вызывают определенные мышечные реакции, которые, будучи переданными оркестру посредством дирижирования, могут снова вызвать такие же чувства у музыкантов.

(Несомненно, на репетиции кое-что должно быть сказано; есть вещи, которые нельзя выразить одними жестами. Но пространные романтические речи о красотах произведения, с отступлениями, посвященными журчанию ручейков и шелесту леса, обычно бесполезны.)

Главный элемент техники общения дирижера с оркестром — это подготовка. Все должно быть показано оркестру прежде чем произойдет. Коль скоро музыкант уже сыграл ноту, стало уже слишком поздно. Таким образом, дирижер должен всегда на один или два удара быть впереди оркестра. И в одно и то же время он должен слышать две вещи: что делают музыканты в данный момент и что они будут делать мгновением позже. Таким образом, главная хитрость заключается в замаховом движении руки [upbeat], предваряющем момент удара. Если наш дирижер вновь возвратится к первой странице Первой симфонии Брамса, то своим безмолвным замаховым жестом, сделанным до того как вступит оркестр, он должен показать характер музыки, которая сейчас зазвучит. Представляет ли он себе это звучание напряженным и взволнованным или величественным и роковым, он должен показать это своим предупреждающим, замаховым движением, дабы вызвать у музыкантов оркестра ответную реакцию. Именно так происходит процесс дыхания: подготовка — это вдох, и музыка звучит как выдох. Для того, чтобы говорить, мы должны сделать вдох, а высказываясь — выдыхаем. Так же и в музыке: мы вдыхаем на жесте, сделанном за тактом, и затем поем музыкальную фразу, снова делаем вдох и выдыхаем следующую фразу. Дирижер, который дышит вместе с музыкой, преуспел в овладении техникой.

Но дирижер вовсе не должен только заставлять оркестр играть; он должен заставить оркестр хотеть играть. Он должен взволновать музыкантов, вызвать у них подъем, заставить выделяться адреналин, лестью ли, уговорами ли, гневом ли. Каким способом он бы ни воспользовался, в результате оркестран-

ты должны полюбить музыку, которую играют, так же, как любит ее он сам. Причем не диктуя свою волю подобно диктатору, но внушая свои чувства с такой силой, чтобы они проникли в душу человека, сидящего за последним пультом вторых скрипок. И когда это случается, когда сто человек разделяют чувства дирижера, точно, одновременно отзываясь как один на каждый подъем и спад музыки, на каждый момент отправления и прибытия, на каждый малейший внутренний импульс,— тогда возникает та общность человеческих чувств, то грандиозное сопереживание, равного которому нет. Это почти как сама любовь. И в этом потоке любви дирижер может общаться со своими оркестрантами на самом высоком уровне, и в конечном счете со своими слушателями. На репетиции дирижер может кричать, читать нотации, проклинать и оскорблять своих оркестрантов (как это известно про некоторых из крупнейших наших дирижеров), но если эта любовь существует, то благодаря ей дирижер и его оркестр останутся связанными друг с другом, они будут действовать, как единый организм.

Ну что ж, таков наш идеальный дирижер. И, быть может, самое главное из всех требований к нему заключается в том, чтобы он был почтителен к композитору; чтобы он никогда не помещал себя между музыкой и аудиторией; чтобы все его усилия, сколь бы они ни были энергичны и эффектны, были бы направлены лишь на службу замыслу композитора — самой музыке, которая, в конечном счете, есть единственное основание для существования дирижера.

(Телевизионная программа заканчивается короткой, неподготовленной репетицией четвертой части Первой симфонии Брамса.)

Телевизионная программа, 4 декабря 1955 г.

**Бетховен: Симфония № 3,
ми-бемоль мажор, opus 55,
«Героическая»**



Простота, сама простота заявляет о себе. Во всем мире искусств вы не сыщете простоты, подобной бетховенской. Это простота, которая сияет тем более ослепительно из-за кроющейся в ней сложности человеческих чувств. Ибо Бетховен, величайший из пророков и учителей, знал, как выхватить из жизни основную, изначальную истину и развить из нее сложную надстройку, которая охватит весь человеческий опыт.

Эта тема — просто утверждение, голый факт. Бетховен всегда начинает с факта, с аксиомы; и его искусство состоит в изучении этого факта с помощью столь универсальной шкалы проникновения в него, что аксиома становится живым опытом. В этом смысле Героическая симфония является, быть может, самым замечательным примером такого искусства, и, анализируя ее, пусть даже в общих чертах, мы хотим попытаться постичь нечто от великого таинства, каким является бетховенская диалектика — союз простоты и сложности.

Мы начинаем с начала, с тех двух ударов бича, которые вдребезги разбивают элегантные нормы XVIII столетия:



Предшественники Бетховена, Гайдн и Моцарт, тоже считали, что симфония должна начинаться с повелительного звуча-

ния, главного сообщения о том, что произойдет нечто. Но Бетховен возвещает нечто неведомое другим по масштабам своего величия. Он возвещает о героическом произведении, о монументе. Не только своды концертного зала должны задрожать при его появлении, должен содрогнуться весь мир. Так как Бетховен на своих вершинах был не способен к случайным замечаниям; казалось, он всегда выступал с важными заявлениями. С помощью самых обычных нот, которые у другого композитора могли бы звучать приятно, трогательно или строго, Бетховену удастся высказать нечто важное, значительное. Эти два начальных звуковых взрыва вполне могли бы быть названы декоративными, поскольку они не являются строго тематическими; однако они создают декорацию, скорее похожую на две мощные колонны при входе в грандиозный храм:



Что же представляют собой эти два аккорда, столь повелительные и смелые? Обыкновенные трезвучия в ми-бемоль мажоре.

Физические законы музыки таковы, что трезвучия стали именно теми аккордами, на которых основана вся наша классическая западная музыка. Например, все примитивные духовые инструменты автоматически воспроизводят ноты трезвучия, построенного на основном тоне инструмента. Именно так родились призывные звуки горна. Если основным тоном горна является *ми-бемоль*:



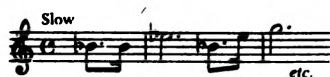
то горнист с помощью движения губ может воспроизвести обертоны этого *ми-бемоль*, и они дадут трезвучие. Здесь есть только три разных звука, но они идут, повторяясь, по порядку, по мере того, как горнист играет выше:



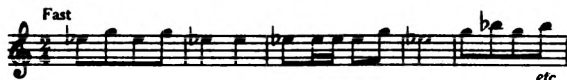
Так из этих трех разных нот возникает сигнал побудки:



и отбой:



и сигнал к еде:



и все другие. И точно так же из простого трезвучия выливается исходное утверждение «Героической»:



Что вновь возвращает нас к самому главному — к простоте, основному материалу музыки. Бетховен взял трезвучие — ряд нот, который не мог бы быть более основным, и создал из него тему, которая, возможно, сама по себе и не является тем, что можно было бы назвать великой мелодией. Но основная ценность темы не в ее мелодической природе; ценность темы заложена в ее возможностях, в ее развитии. Это только лишь факт — сигнал горна, — из которого Бетховен намеревается воздвигнуть свою сложную надстройку.

Как он это делает? Он берет этот основной музыкальный материал и вдыхает в него жизнь, заставляя его развиваться совершенно новыми способами, с постоянными сюрпризами, поворотами и неожиданными открытиями. Это тот самый элемент неожиданности, который так часто ассоциируется с Бетховеном. Но сюрприз — это не все; то, что делает его великим, определяется тем, что сколь неожиданным или поражающим ни был бы сюрприз, он всегда — сразу же после того, как явился, — создает впечатление, что именно он представляет собой то единственное, что должно было случиться в данный момент. Неизбежность — вот основа всего. Словно Бетховен ведал тайным путем к истине и справедливости так, что мог высказывать самые поразительные и ошеломляющие вещи с полной основательностью и убедительностью.

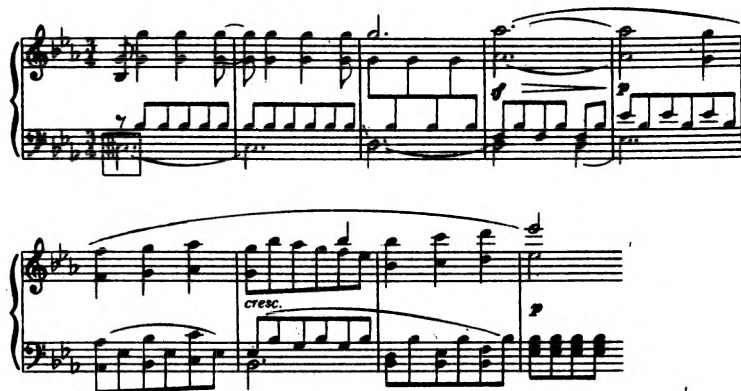
Первый сюрприз происходит немедленно после того, как началась тема:



Этого *до-диез*, конечно, можно было бы меньше всего ожидать здесь, но это нота, которая бросает первый яркий луч света на

основной материал двух предыдущих тактов. Это искажение — произвольный, неподготовленный отход от тоники темы.

Что же достигнуто таким образом? Нам дали перспективу всего произведения: борьба. Прежде чем прозвучали восемь секунд музыки, мы уже оказались вовлеченными в конфликт; что-то постороннее неожиданно вторглось; и затем в последующие восемь секунд мы боролись за возвращение к норме:



Теперь мы знаем, что нас ждет: первая часть будет битвой.

Заметили ли вы, как произошло это возвращение к тонике в том отрывке, который мы только что рассмотрели? В двух тактах идет крещендо, и как раз в тот момент, когда мы ждем, что окажемся в самой высшей его точке и вернемся в лоно нашего доброго старого трезвучия, громкость неожиданно падает до самого тихого звучания:



Это снова сюрприз — на этот раз динамический — не в нотах, но в интенсивности звучания. Мы будем сталкиваться с такого рода потрясениями в каждом нескольких тактах — в

них постоянно что-либо останавливает внимание, что-то случается непредвиденное, и всякий раз мы чувствуем непреложность этого.

Теперь Бетховен продолжает расширять свою построенную на трезвучии тему:



Но какие новые потрясения ждут нас теперь? Ритмические. Бетховен находит новые значения в своем основном материале. Один из основных элементов — это его размер: вся часть идет быстрыми группами по три: 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3 и т. д. И главный акцент, естественно, падает на 1: 1-2-3, 1-2-3, как в вальсе. Но вот мы внезапно наталкиваемся на смещенные акценты, нечто вроде синкопирования, заставляющего музыку идти 1-2-3, 1-2-3, вместо обычного 1-2-3, 1-2-3:



Затем он идет дальше и делает это еще более изобретательно:



Каждый смещенный акцент — это шок, но все эти потрясения складываются в движущую силу, которая воплощает в себе Бетховена — волнующего, нового и могучего. И все через простое варьирование 1, 2, 3.

Этот синкопированный переход ведет нас к утверждению темы полным составом оркестра:



и теперь мы готовы покинуть основную тональность, чтобы отправиться на поиски нового материала, новых тональностей и новых тем. Вот что в этот момент обычно происходит в первой части любой классической симфонии: вступает в дело связующая партия, которая приводит нас ко второй главной теме.

Но Бетховен, этот гигант, сталкивает нас не менее чем с тремя мощными связующими темами, каждая из которых сама по себе достаточно значительна для того, чтобы стать темой; и только тогда мы приходим к собственно второй теме. Означает ли это, что Бетховен расточителен? Напротив, каждая идея выражена как нельзя более точно, ни на одну ноту не превышая своих возможностей данного момента, и помещена в единственно положенное ей место внутри всего построения, как каждая составная частица мозаики. Итак, у нас тройная связующая партия; но в этой партии нет и сорока тактов. Связующая начинается с лирического мотива:



Второй элемент этой партии вырастает из первого, возвращая вверх-нисходящую гамму, которая предоставила ему материал:



И теперь третий элемент (помните, что мы все еще в связующей партии, между первой и второй темами!):



И наконец мы готовы к нежной, тоскующей второй теме:



Расточительно? Так могло бы показаться. Зачем, в самом деле, ему понадобились все эти связующие? Разрешите нам чуть-чуть поэкспериментировать и посмотреть, как звучала бы музыка, если бы была использована только первая связующая. Действительно, как вы увидите, прекрасно можно обойтись без второго и третьего элементов: тональная последовательность в порядке, даже с оркестровкой все гладко. Это звучало бы так:



Великолепно, скажете вы? Да, но недостаточно хорошо для Бетховена. Потому что с его божественной чуткостью он понимал, что лирический связующий мотив не выделит еще более лиричную вторую тему. Тут нужно было нечто, что могло ярко оттенить эту тоску — ощущение поединка, борьбы, о которой мы уже говорили, — чтобы как можно более драматично показать контрастность грядущей нежности. И это прекрасно выполняется взволнованным третьим элементом, так что, когда, наконец, появляется тема, она как бы озаряется новыми освещающими отблесками сияния.

Но даже и этого контраста ему недостаточно. Во второй теме, которую мы только что слышали, тоскующее печальное

звучание длится шестнадцать тактов, когда внезапно оно наполняется напряжением в мрачном предчувствии, подобно тому, как замирает почуявший опасность дикий зверь:



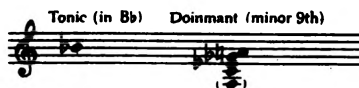
Вы видите, как Бетховен хранит верность своей идее борьбы и конфликта? Он не может оставить человека в покое в этой музыке. Здесь не существует статус-кво: всегда грозит новая опасность, передышка длится всего несколько мгновений; снова вызов, и снова несутся на этот вызов с воинственным кличем:



Эти элементы новизны настолько обильны, что трудно на чем-то остановить выбор. Взять, например, знаменитые аккорды, подобные ударам молота, — в конце экспозиции, так называемый «варварский диссонанс»:



Снова Бетховен обращается к основным музыкальным функциям — тонике и доминанте:



но прокладывает новый путь и создает новое звучание, просто объединяя доминанту и тонику в одновременном звучании, чтобы достичь ощущение напряжения и тревоги:



Снова в разработке он развивает первый мотив, который мы так хорошо знаем по связующей партии:



Но он не только дает нам пример искусного обращения с мотивом посредством имитации, как могли бы сделать многие другие композиторы, он вдыхает в него жизнь на свой собственный лад, окружая мотив маленькими острыми акцентами в других голосах, как если бы он выпустил в этот бедный лирический напев целый град стрел. Они летят отовсюду: от скрипок, гобоя, фагота, кларнета, флейты, басов — со всех сторон, сверху и снизу, и каким-то образом вы ощущаете сражение в его почти физической реальности:

1.

FLUTE *p dolce*

OBOE *p dolce*

BASSOON *p dolce*

VIOLENS

VIOLA *p*

CELLO *p*

BASS *p*

В середине этой яростной разработки, только что закончив ошеломляющий эпизод ударных и духовых, обрушившийся на нас диссонансами и смещенными акцентами:



Бетховен совершает нечто особенное: он вводит абсолютно новую тему. Согласно строгим правилам, в разработке должны разрабатываться темы, уже изложенные в экспозиции. Но гений Бетховена снова одерживает верх и слагает новую, почти элегическую мелодию, которая звучит как песнь скорби после всеобщей гибели:





И снова выходит так, что этот новый материал необходим для того, чтобы послужить оттеняющим контрастом для возвращения исходной темы:



Гигант, да; всего немного больше, все немного крупнее, немного длиннее, немного сильнее, но ни одной лишней ноты.

Позднее, в грандиозной коде, которая завершает часть, эта особая тема снова появляется, снова весьма неортодоксальным путем, создавая коду таких пропорций, которые затмевают своим величием все остальные.

Эту мощь гиганта я всегда особенно остро ощущаю во второй части — великом Похоронном марше, где вы найдете удивительное совершенство формы — в том, что представляется нам громадной, сложной медленной частью. Может показаться невозможным, чтобы в похоронном марше было столь много стремительно-поступательного движения, в особенности, если он такой сложный и протяженный. И тем не менее всякий раз, когда вы говорите себе: «О, теперь Бетховен уже просто не может снова дать эту тему; нет, я просто не выдержу этого», — в этот самый момент он преподносит вам самую изобретательную неожиданность и превращает то, что могло бы стать моментом повтора, в мгновение ослепляющего торжества.

В самом деле, в Похоронном марше это случается четыре раза. Вот первый (мы только что прошли через долгое первое изложение мрачной темы):



вместе со всеми повторами и вновь повторяемыми утверждениями этой же темы; мы так же закончили контрастную среднюю часть, или трио, с ее неожиданно освежающим мажорным ладом:



и теперь мы снова во мраке начала. В трехчастном построении А-В-А естественным было бы повторить теперь первую из этих частей, присоединить конец и достаточно. Но только не Бетховен, никогда Бетховен. Он действительно возвращается к части А, но при этом только начинает раскрывать свои тайны.

Мы теперь просто ждем тему, может быть, на этот раз, по обычаю, в укороченном виде, поскольку это очень длинная тема. Но нет, в процессе развития в ней появляется нечто совершенно непредвиденное: без всякого предупреждения она вдруг прерывается изумительным эпизодом фуги предельного напряжения и мощи:

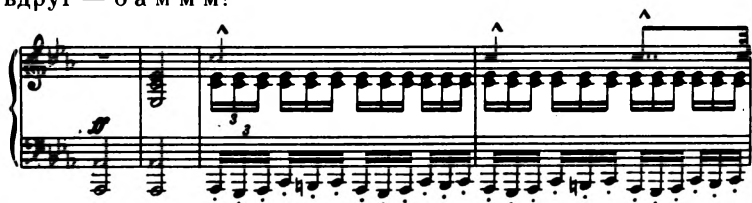


И снова мы захвачены магией Бетховена вместо того, чтобы просто услышать повторение мелодии.

Затем, когда fuga кончается и напряжение падает до шепота тишины начала, мы еще раз оказываемся перед перспективой услышать, наконец, всю тему. Но что происходит? Мелодия, едва начавшись, как бы заволакивается дымкой:



и вдруг — б а м м м!





Только это единственно могло и должно было случиться. Снова, в момент предполагаемого ослабления напряжения, мы оказываемся пригвожденными к нашим стульям сокрушительной силой музыки Бетховена и его почти сверхчеловеческим расчетом времени.

Тогда и только тогда наступает повторение исходного материала, но видоизмененного и расцвеченного постоянно нарастающим движением, исключаяющим всякий застой.

Третья великая неожиданность в этой части — это кода. Бетховен, наконец, закончил все повторные изложения маршевой темы, и у нас появляется ощущение, что приближается конец. Но именно в этот момент он снова вводит нечто вроде божественного стимулятора и очень просто и совершенно неожиданно погружает нас в атмосферу такого редкостного покоя и света, что хочется пасть ниц в смирении и благоговении:



И, наконец, в последний раз мы слышим мелодию марша, но вместо простого повтора мы буквально видим, как на наших

глазах она рассыпается на кусочки, словно речь человека, настолько сломленного горем, что он едва в состоянии говорить, с трудом переводя дыхание:



Только что мы рассмотрели две, быть может, величайшие части во всей симфонической музыке. У многих критиков, и даже тех из них, кто обожает Бетховена, возникает ощущение, что на этом месте Героическая симфония начинает «спотыкаться», поскольку две следующие части несоизмеримы с двумя первыми. В поверхностном смысле они могут быть и правы, поскольку все что угодно показалось бы снижением после гигантской первой части плюс величественный Похоронный марш. Но в более глубоком смысле Бетховен был прав, а они нет. С его поразительным чувством времени и его отсчета он знал, что слушатель в этот момент нуждается в отдохновении, по крайней мере, от количественной грандиозности двух предшествующих частей; и поэтому он представляет нам теперь довольно короткое и стремительное скерцо, которое в высшей степени соответствует поставленной задаче. Но качественное величие остается прежним; скерцо живет в потрясениях и толчках, как в глубоком подземном волнении:





Что же сообщает этой музыке такое свойство скованной силы и напряженности? Скерцо написано в быстром трехдольном размере: 1-2-3, 1-2-3, 1-2-3. Вы помните, что раньше мы уже говорили о том, что естественное ударение всякий раз падает на 1 — 1-2-3, 1-2-3 и т. д? Но тут Бетховен, чередуя два различных аккорда на каждый удар, создает у нас впечатление двухдольного размера:



Это двойное чередование ведет к исчезновению чувства трехдольного метра, в рамках которого оно заключено, так что мы вообще перестаем ощущать и двухдольный, и трехдольный размер. Вместо этого мы чувствуем амбивалентность, ведущую к тому, что все доли такта становятся равноценными, как если бы счет велся так: 1, 1, 1, 1, 1 и т. д. В этом быстром темпе и при таком тихом и сдержанном звучании возникает эффект громадной сдерживаемой мощи, подобно первым раскатам надвигающегося землетрясения. Потому что эта последовательность ударов одинаковой силы, следующих друг за другом со скоростью пулеметной очереди, создает у нас впечатление, что в каждом ударе как бы сжат целый такт музыки. И именно эта сжатость и создает напряженность. Подобная сжатость должна наконец прорваться, но не раньше, чем Бетховен продержится в этом состоянии так долго, как только возможно, и, отказываясь выпустить на волю эту силу, создаст напряженность почти невыносимую. Наконец это становится более невозможным, и неизбежный взрыв разражается:



Этот взрыв — насколько он непреложен, сколь большое удовлетворение он приносит, пусть даже потрясает! Снова Бетховен связался с небесами по своему личному прямому проводу, со своим почти сверхъестественным чувством того, что и когда должно случиться. И эта непреложность раз и навсегда рассеивает всякие сомнения относительно соответствия скерцо другим частям симфонии; оно может быть короче предшествующих двух частей, но оно продолжает развиваться все в том же духе качественного величия и почти ужасающего проникновения в истину.

Трио, или средняя часть скерцо, основано на трудной фанfare для трех валторн, которая является кошмаром почти для любого валторниста. Первая валторна движется в опасной близости к крайнему пределу своего верхнего диапазона, в то время как самая нижняя валторна совершает экзерсисы в своем самом нижнем регистре, где валторне не так уж удобно галопировать:



Но Бетховен беспощаден; он не рассматривает валторнистов как людей, но только как инструменты, призванные на службу богу. И фанфара Бетховена никогда не могла бы быть обыкновенным охотничьим зовом: она должна достичь самого неба, совершенно не считаясь с престижем мистера Смита или мистера Шварца, которые на земле играют на валторне. Итак, фанфара устремляется ввысь, независимо от Шварца или Смита:



В этой части есть еще одно великолепное, типичное для Бетховена потрясение, которое надо было бы отметить. С одной стороны, он искажил метр 1-2-3, 1-2-3 своим старым трюком переноса акцента на два — 1-2-3, 1-2-3:



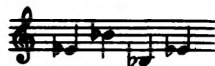
Но когда эта часть повторяется после трио, композитор совершает дальнейшее нарушение и полностью меняет метр на двухдольный на протяжении четырех коротких тактов — в середине скерцо, которое в целом идет на три четверти:



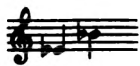
Я назвал это типичным не потому, что Бетховен изменил метр в середине произведения, но потому, что он обнаруживает то высшее бесстрашие, тот дерзновенный порыв, который поднимает его над возможностями искусства любого другого композитора.

Все, что было сказано, в равной мере относится и к четвертой, финальной части. Нетрудно опровергнуть тех критиков, которые утверждают, что это слабое завершение могучего произведения. На самом же деле финал отмечен скрытой мощью и обманчивой простотой. Возможно, эту мощь трудно распознать из-за того, что она проистекает из столь простого материала? Может быть, и так. Мы снова присутствуем при свершении великого таинства: Бетховен начинает с простого факта — сигнала горна — самой сущности простоты и истины в музыке, — и разворачивает на нем тот же род сложнейшей надстройки, которую мы нашли и в первой части.

Основной элемент состоит из следующих четырех нот:



Ничего не может быть проще: это даже менее сложно, чем трезвучие, поскольку здесь использованы только две ноты из трезвучия, а не три:



Тем не менее, именно из этих двух нот, которые затем повторяются в обратном порядке:



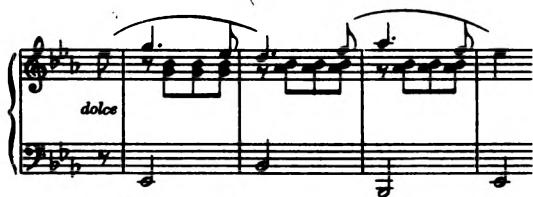
он разворачивает серию вариаций, ошеломляющих слушателя. Потому что Бетховен не написал обыкновенные вариации. Прежде всего, он не начал непосредственно с темы, но вместо этого — с яростного каскада звуков в другой тональности, словно в комнату ворвался неистовый исполин:



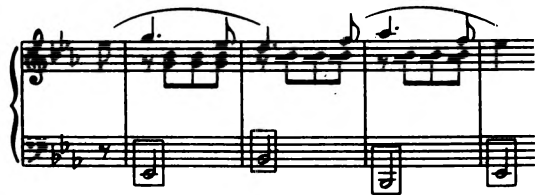
Когда это неистовство стихает и мы готовы к возвращению в нашу родную тональность ми-бемоль мажор, начинается изложение основной темы, можно было бы даже сказать — намек на изложение, умышленно представленное нам в виде довольно тривиального высказывания, порученного пиццикато струнных:



Тривиальное? Может быть; но только для того, чтобы сделать более поразительным последующее развитие. Мало-помалу, прибавляя по ноте, развивается контрапункт, движение нарастает до тех пор, пока в третьей вариации мы уже готовы к тому, чтобы те четыре ноты распустились в цветущую мелодию, которая в своем оптимизме и щедрой свежести вырвалась на простор:



И если вы присмотритесь внимательно, то узнаете наших старых знакомых — четыре ноты, гордо стоящие в басу, поддерживая новую мелодию:



В этой точке сходство с обычными вариациями кончается. Правда, часть остается написанной в форме вариаций, но каждая

из них становится теперь новым и необычайным явлением, более не привязанным к классической традиции определенного количества тактов, или постоянного гармонического сопровождения, или простого украшения темы. Например, четвертая вариация, до которой мы теперь дошли, представляет собой своего рода борьбу, которая выражена ожесточенной и мрачной фугой, основанной на тех же четырех нотах, но теперь помещенных в угрюмый минор:



В конце этой фуги, достигнув высшей точки напряжения, Бетховен, как по мановению волшебной палочки, внезапно погружает нас в сладостную печаль некогда оптимистической второй темы, которая звучит теперь в миноре подобно печальному воспоминанию:



И так же волшебна она вдруг приобретает воздушную легкость, словно свежий ветерок прогнал прочь тень:

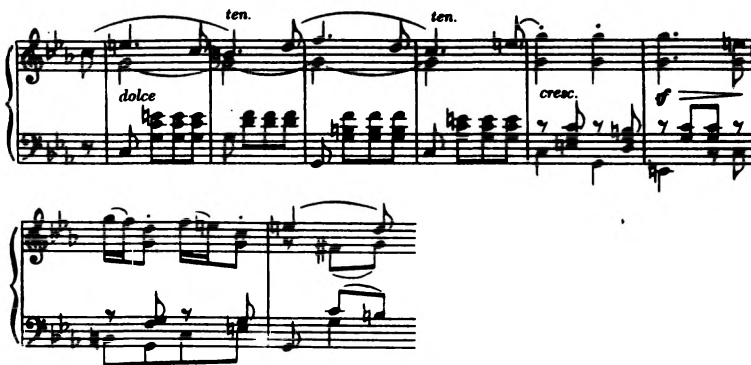


Пятая вариация сама по себе представляет нечто вроде движущихся песков по пути к шестой, которая врывается с порывистостью и живостью венгерского кавалерийского офицера:



И снова четыре основные ноты в басу, поддерживающие данный образ.

Эта вариация более обычна, будучи стандартной длины и обычного построения. Но без всякой даже переходной фразы начинается седьмая вариация, ласковый и солнечный напев, вернувшийся в свое мажорное благоденствие:



И снова, все с той же внезапностью, он обращается в минор, по мере того как на его фоне снова возникает тема фуги, и мы думаем, что сейчас услышим повторение этой грустной фуги:



Но снова задвигались пески, тени ушли прочь, и начинается совершенно новая фуга, на этот раз основанная на перевернутой теме старой фуги:



Фуга поднимается и поднимается до момента экзальтации и ожидания конца; но Бетховен еще не готов к тому, чтобы завершить свое произведение. И опять насколько же он прав! Он знает, что у моста вариаций, который в конце концов переведет нас через реку, не хватает еще одного пролета. И этот недостающий пролет появляется теперь в виде медленной созерцательной вариации, которая подготовит нас к последующей блистательной коде. Вот она, начатая задумчивым гобоем:



Кульминация достигнута в полновесном финальном превосходном утверждении широко привольной мелодии, причем у господ Смита, Шварца и К° это великий момент в их валторновом департаменте:

Very slow

sim.

Теперь музыка замирает, снова внезапно наплывает облако грусти, оставляя нас в состоянии неопределенности и беспокойства:



И в этот полный неопределенности вакуум вновь вторгается бурный начальный материал, но на этот раз не яростный, а высоко воодушевленный, и гонит прочь все облака, все тени, всю печаль, уныние, борьбу и тьму, очищая атмосферу для блистательной, радостной коды, которая завершит это героическое произведение:



Изучение «Героической» — это дело всей жизни, и мы лишь слегка прикоснулись к ней. Но если нам удалось получить хотя бы малейшее представление о том, что же происходит в этой музыке, возвышая ее над всей остальной музыкой той эпохи, то это уже очень много. Мы лишь чуть-чуть проследили за тем, как Бетховен пользуется основополагающим музыкальным материалом и наполняет его новой жизнью; как он создает сложность из простоты; как он применяет элемент неожиданности, придавая ему значение непреложной закономерности; как все его утверждения всегда развертываются в нечто грандиозное, гигантское. Едва ли есть хоть один такт в симфонии, где бы не были найдены все эти качества, и если вы будете помнить обо всем этом, слушая симфонию, вы окажетесь гораздо ближе к целям и методам Бетховена, чем если будете следить за темами по путеводителю. И чем лучше вы будете знать эту музыку, тем большим восторгом и благодарностью вы преисполнитесь к тому великому духу, который всю свою жизнь провёл в жаркой схватке с самыми основными явлениями общечеловеческого опыта.

**Брамс: Симфония № 4,
ми минор, opus 98
(часть первая)**

Четвертая симфония Брамса в ми миноре сегодня всеми признана как выдающееся произведение — страстное, лирическое, весьма доходчивое и убедительное. Однако такая оценка существовала далеко не всегда. Было время, когда вся Европа участвовала в сражении Брамса с Вагнером и самые высокие музыкальные авторитеты увлекались разоблачением Брамса как скучной, сухой, грубой, бессильной, лишенной творческого начала, напыщенной посредственности. Как могло случиться, чтобы этот музыкальный гигант, перед которым преклоняются в наше время, такой страстный, такой человеческий в своем непосредственном обращении к слушателям — как могло случиться, чтобы наш любимый Брамс когда-то был объектом подобного поношения? Тем не менее это так. Разрешите мне привести вам короткий отрывок из критической статьи другого композитора, современника Брамса — Гуго Вольфа, написанной им для венской «Салонблатт» в 1866 году.

«Он [Брамс] никогда не мог подняться над уровнем посредственности. Но такая ничтожность, пустота, такое мышинное раболепие, как в ми-минорной симфонии, еще ни в одном из его произведений не были продемонстрированы во всеуслышание с такой силой. Искусство сочинения музыки без идей решительно нашло в Брамсе своего горячего приверженца. Подобно всемогущему господу Брамс постиг фокус создавать нечто из ничего. Хватит этой отвратительной игры!»

И Гуго Вольф был не одинок. В дневнике Чайковского содержится немало резких слов по адресу Брамса; стоит только развернуть старые номера «Нью-йорк пост», «Мюзикал курьер», лондонского «Сатердей ревью» или бостонского «Тревелер», чтобы наткнуться на обвинительные заключения по поводу Брамса. И с поразительным постоянством все они твердят об одном и том же основном недостатке: отсутствии изобретатель-

ности. Бедные слепцы! Как могли они не увидеть, что изобретательность составляет самую сущность величия Брамса? И, как это ни странно, Гуго Вольф невольно дал ключ ко всей проблеме, сказав, что Брамс владел фокусом создавать нечто из ничего. Ибо именно это и делал Брамс — не из ничего, конечно, — это, говоря словами Вольфа, предоставлено всемогущему господу. Но почти из ничего — из идей и тем, которые сами по себе могут показаться незначительными, но, заряженные динамитом симфонизма, обладают огромной взрывчатой силой. И за это Брамс достоин высшей хвалы, а отнюдь не порицания. Как могли не заметить этого критики Брамса, воспитанные на симфонизме Бетховена? Неужели великие создания Бетховена не научили их тому, что «почти ничто» может развернуться в музыкальные построения невероятной мощи и красоты? Неужели они не принимали участия в познании опыта первой части бетховенской Пятой симфонии, не наблюдали с благоговением за тем, как три *соль* и *ми-бемоль* росли и росли, кружили и играли, и бились, и сражались до тех пор, пока не вознесся монумент? Неужели они не постигли еще, что великий музыкальный гений, подобный Бетховену, может взять что-нибудь отнюдь не многообещающее, вроде повторяющегося *ми* в Седьмой симфонии, и построить из него восхитительную медленную часть? Разве им не известно, что греческий храм построен из унылых каменных блоков и что красота законченного целого зависит вовсе не от красоты каждого отдельного блока, но от воображения, фантазии, диктующих способ соединения блоков. В этом именно заключено искусство истинного изобретения, а не в изобретении мелодии, или аккорда, или безупречной оркестровки. Бетховен и Брамс были симфонистами, одаренными мощью симфонического изобретательства, способностью создавать архитектурные сооружения в музыке.

Так много о Гуго Вольфе и его приятелях. Наша задача — выяснить, как Брамс справлялся с этой необыкновенной и трудной работой — симфоническим изобретательством, как создавал из «ничего нечто». И следовательно, мы должны начать с извечного основного вопроса: что такое симфония? Какова природа симфонии? Что делает симфонию симфонической?

Я уверен, что вам уже сотни раз объясняли, что такое симфония: прежде всего, это музыкальная форма. Правильно. Это соната для оркестра. Несомненно, вы знаете также, что классическая симфония состоит из четырех частей, первая из которых представляет собой аллегро в сонатной форме. Тоже

благодаря чему возникает ощущение вздымающихся одна за другой волн, не говоря уже о синкопированном характере партии деревянных духовых, звучащих только на неударных долях такта, что способствует еще большему усилению взволнованности:



Заметили ли вы, что деревянные духовые, вступающие на неударных долях такта, сами по себе дают версию мелодии скрипок? Они буквально следуют рисунку темы:



но расположены так, чтобы получилась ритмическая фигурация:



Таким образом, уже с самого первого такта произведения начинается некое тематическое развитие. И это первый луч, проливающий свет на тот секрет, к раскрытию которого мы стремимся, — развитие. В тот момент, когда начинается тема, мы уже знаем, что попали в стихию симфонии.

У темы есть и еще один способ сообщить нам о том, что она является выразительным средством симфонического сочине-

ния. Способ этот заключается в том, что тема не излагается как мелодия — законченная песенная мелодия, но скорее как незавершенная мелодическая линия, то есть именно то, что в действительности является темой. Тема и должна быть незавершенной, так сказать, открытой в конце, с тем, чтобы она искала развития, рвалась к нему, стремясь к самому полному своему выражению. Самодовлеющая замкнутая мелодия, как, например, «Liebestraum», не нуждалась бы в такого рода развитии, так как ей довольно самой себя, и поэтому она не стремится расти в симфоническом смысле. Может быть, именно поэтому столь многие находят симфоническую музыку трудной, — она не оправдывает их ожиданий. И весь секрет заключается в том, что надо ждать не «Liebestraum», распустившуюся целиком, закругленную, завершенную мелодию, а незаконченные мелодии, такие, как эта мелодия Брамса, которая симфонична по природе, потенциально богата. Посмотрите, как Брамс продолжает мелодию, присоединив к ней это новое зерно:



и затем

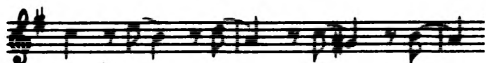
немедленно это:



которое является ритмическим развитием первого мотива:



развитием, достигнутым удвоением скорости:



Этот прием на музыкальном жаргоне называется «диминуцией»¹. Затем прибавляются еще два смежных элемента:

¹ Диминуция — уменьшение длительности нот в ранее прозвучавшей теме. (Прим. пер.).



Вся тема — это только лишь соединение всех упомянутых ранее элементов, каждый из которых стремится к своему полному воплощению через развитие:

Allegro non troppo

Вы видите теперь, что представляет собой симфоническая тема, сколько семян уже посеяно в предвидении будущих всходов? И эти всходы появляются немедленно, при повторении темы, но уже с новыми деталями. Скрипки продолжают вести мелодию, теперь, однако, разбитую на октавные скачки:



В противовес этому альты и деревянные духовые забавляются новыми фигурациями, похожими на орнамент:



Если вы присмотритесь к нотам, обведенным кружочками, то убедитесь в том, что этот орнамент в действительности представляет собой еще один вид развития, осуществленный посредством гаммообразных связей начальных восьми нот симфонии. Более того, в линии баса, транспонированные на квинту вниз, на слабых долях такта, звучат те же восемь нот, как то было раньше у деревянных духовых:



Все это вместе создает новое утверждение темы, которое само по себе является ее развитием:



Теперь Брамс берет второе мотивное зерно:



и начинает исследовать
заложенные в
нем возможности.

Так мы узнаем о другой технике развития, заключающейся в поисках новых тональностей, в которых тема может быть рассмотрена под другим углом зрения:



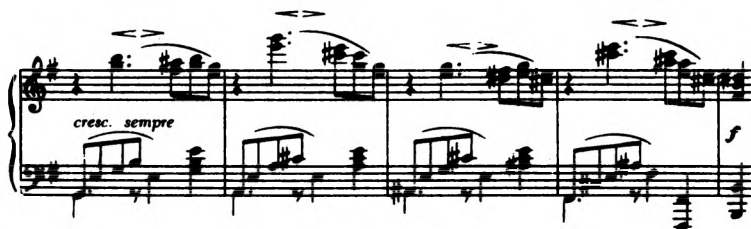
Теперь новое развитие этой же самой фигуры, на этот раз благодаря изменению ритма. То, что звучало так:



претерпело ритмическое перемещение акцента, так что фраза начинается со слабой доли, наподобие синкопы:



Вы видите, как усиливается напряженность мелодии? Благодаря этому простому ритмическому приему Брамс вдохнул новую страсть и в без того уже страстную мелодию:



И, наконец, это новое утверждение темы развивает мотив диминуции, о которой мы говорили прежде:



а затем происходит уже двойная диминуция, то есть скорость возрастает уже в четыре раза по сравнению с первоначальной:



Теперь посмотрите на сжатое развитие темы в целом, со всеми чертами, на которые было указано:

стес. росо а росо

DIMINUTION

SYNCOPE

cresc. sempre



Подумайте хорошенько: у нас было всего сорок четыре такта музыки — довольно быстрых такта при этом, — и в каждом всего лишь по два удара, и за этот небольшой промежуток времени мы уже явились свидетелями развития первой темы через ритмические переносы, изменение тональности, диминуцию, двойную диминуцию, орнаментировку, имитацию, синкопирование, то есть через ошеломляющее количество приемов, свидетельствующее о запасе изобретательности, достаточном для целой симфонии. Между тем все это касается только одной темы — первой; мы только подходим к связующей партии, она поведет нас вперед к новой тональности, в которой заявит о себе вторая тема.

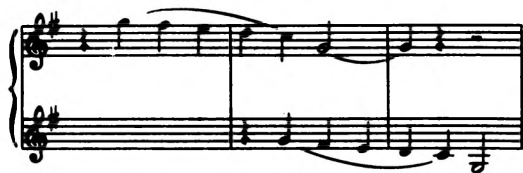
Эта связующая часть содержит новые основные мотивы, достаточно значительные для того, чтобы они сами могли быть названы темами; но, что более важно, не успевают они появиться, как уже подвергаются определенному развитию, точно так же, как и первая тема. Вы помните теперь, в чем состоит суть симфонического мышления, и такого, как у Брамса: оно немедленно раскрывает возможности, таящиеся в любой группе нот, и исчерпывает их до предела, подобно тому, как крупный писатель развивает образы своих героев с помощью каждого произносимого ими слова.

Первый мотив связующей партии основан на нисходящей гамме:



что, как вы увидите, будет иметь большое значение для последующих тем. Но и в том виде, в каком этот мотив появляется

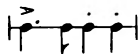
здесь, он уже подвергся развитию через прием канона, то есть он немедленно имитируется другим оркестровым голо-
сом:



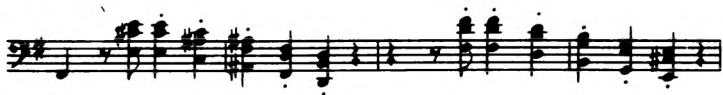
Теперь второй мотив связующей партии — нечто вроде трагической фанфары:



который тоже будет играть выдающуюся роль по ходу развития части. В этой фанfare вы должны были бы заметить новый ритм, решительно отчеканенный и чуть ли не балетный:



Почти как танго, не правда ли? Брамс берет это ритмическое зерно и делает из него аккомпанемент следующей связующей темы:



И на фоне этого решительного ритма виолончели и валторны поют широкую романтическую мелодию:



так что все вместе это действительно звучит подобно какому-то гигантскому безумному немецкому танго:



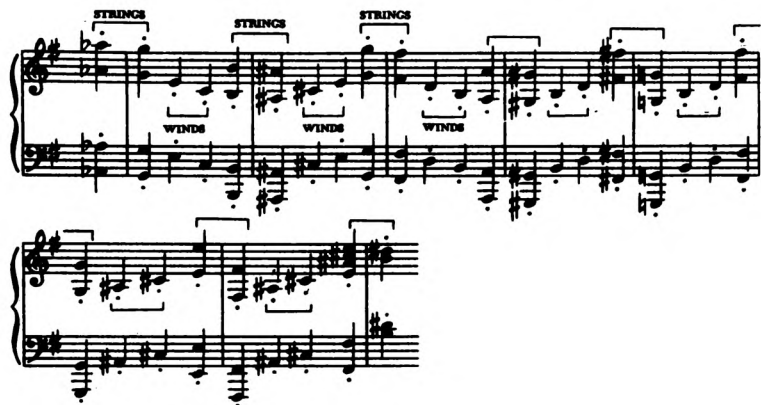
Оно снова приводит нас к фанfare, претерпевшей развитие благодаря изменению тональности:



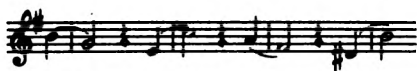
Теперь, беря только эти две последние ноты:



Брамс строит из них целый новый раздел, используя пиццикато струнных и деревянные духовые как антифонные хоры:



Взять последний фрагмент части и создать из него следующую часть — это и есть настоящая музыкальная архитектура. Но вот что так характерно и так типично для подлинно симфонического мышления: новая часть является одновременно развитием первой темы, которая, если вы помните, также состоит из групп по две ноты:



Так вот, когда появляется эта новая часть, рожденная из совершенно другого источника, она автоматически, быть может, бессознательно, развивает и первую тему:

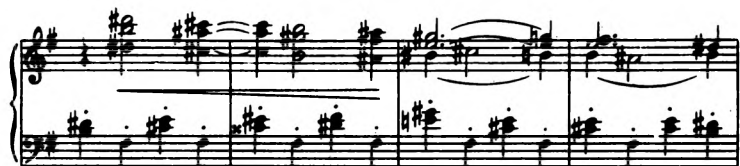


Вы видите, сколь неисчерпаемы источники гения. Все связано и все объединено на самом глубоком уровне: все это единое целое, как «Война и мир» со всей массой своего материала, событий и характеров.

Связующая партия заканчивается двойным проведением той нисходящей гаммы, которую мы слышали прежде:



Сначала мы слышим ее синкопированной у духовых, в сопровождении пиццикато струнных внизу:



и затем, немедленно, в пунктирном ритме ее подхватывают струнные, которые вырываются из цепей пиццикато освобожденные и вольные:



Этот последний вариант нисходящей гаммы звучит снова в ожидании будущей темы — это тень грядущего события. Потому что во второй теме, которую мы только теперь вот-вот услышим, та же самая гамма в пунктирном ритме будет использована как неотъемлемая часть самой темы; таким образом, как это ни поразительно, мы можем сказать, что вторая тема подверглась развитию, даже еще не начавшись! Это сложности симфонической идеи — сложная взаимосвязь, все является частями одной грандиозной машины. Вот вторая тема:





Вы видите, насколько симфонически сконструирован этот простой мотив? Он начинается спокойно, как совершенно новый материал:



но, продолжаясь, использует нисходящую гамму, которую мы уже слышали:



которая затем повторяется на тон выше:



Следуя этим путем, Брамс в подлинно симфоническом стиле берет последний двухнотный фрагмент гаммы и развивает его в нисходящей секвенции:



делая его не только мелодией, но саморазвивающейся мелодией, что является сущностью развития симфонии.

Оказавшись у подножия спуска, мы достигаем таинственного момента, когда отдаленные призывы трубы возвещают развитие тех самых фанфар, которые мы слышали уже прежде в связующей партии, но которые теперь звучат все ближе и ближе, достигая кульминационного звучания:



Итак, экспозиция, изложив вновь и развив весь материал части, завершается возвратом к самой первой теме, которая временно возвращает нас в основную тональность ми минор, от которой мы отбились во время нашего путешествия по владениям второй темы: .



И это, наконец, приводит нас к собственно разделу развития, к разработке!

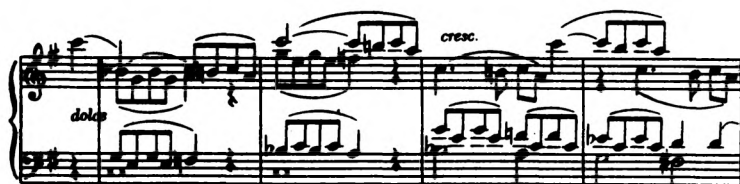
Теперь представляется почти излишним называть это именно разделом развития, после того как у нас было уже так много развития. До сих пор ни одна тема, ни один тематический фрагмент не были высказаны без того, чтобы так или иначе не претерпеть развитие, и, тем не менее, Брамс снова

готов и рвется к тому, чтобы погрузиться в целую новую разработочную часть, в которой он покажет нам еще глубже свойства, присущие его темам, точно так же, как писатель показывает нам свои образы в постоянно сменяющемся, все время новом освещении.

Разработка начинается по окончании экспозиции обращением к начальной теме. Мы слышим ее точно такой, какой она звучала в начале части, так что как будто можно было бы ожидать буквального повторения экспозиции, как это часто бывало у Моцарта и Бетховена, — но нет, разница есть, и эта разница гармоническая. В то время как в экспозиции гармония была взволнованной и страстной:



теперь она спокойна и пасторальна:



Этот образ подвергся очевидным изменениям. Дальше разработке помогает диминуция; фраза становится уплотненной и сжатой:



Эта сжатая фраза, словно по волшебству, переходит в орнамент следующей части:



Симфоническая магия — вот что это такое. Потому что, если вы всмотритесь в обведенные кружками ноты, то увидите, что этот самый орнамент состоит из начальных нот, открывавших часть! Что же представляет собой этот орнамент? Другой вариант той же самой первой темы, в которой те знаменитые двухнотные группы, отмечавшиеся нами ранее:



теперь расширились в трехнотные группы:



Вы можете увидеть, что это та же самая тема, неважно, состоит ли она из групп по две или по три ноты. Это лишь новый вариант первоисточника, расширенный и обогащенный вариант. И ее союз с орнаментом, тоже являющимся цветком на той же ветке, мы ощущаем как подлинное развитие, воспринимаем как нарастание и нагнетание:



И теперь мы видим, как рост этот продолжается через дина-

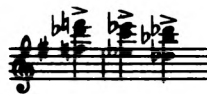
м и ч е с к о е нарастание, когда оркестр разражается ревом все-
мерного развития трехнотных групп:

The image shows a musical score for piano and orchestra. The top system consists of four staves. The first two staves are for the piano, with the right hand labeled 'CANON' and the left hand labeled 'f marcato'. The next two staves are for the orchestra, with the right hand labeled 'CANON' and the left hand labeled 'f marcato'. Above the first two staves, the text 'CANONIC INVERSION' is written. The bottom system consists of two staves, with the right hand labeled 'CANON' and the left hand labeled 'f marcato'. Above these staves, the text 'CANONIC INVERSION' is also written. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The piano part features a canon in the right hand and a marcato accompaniment in the left hand. The orchestra part features a canon in the right hand and a marcato accompaniment in the left hand. The score is written for a full orchestra, with the piano part and the orchestra part each having two staves.

Итак, вот что такое разработка — развитие не только в ди-
намическом плане, но и в гармоническом, контрапунктиче-
ском, ритмическом, драматическом. Конечно, это непросто. На-
пример, заметили ли вы появление канона? Трехнотная группа
наверху немедленно имитируется трехнотной группой в басу,
создавая канон:

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in G major (one sharp). The top staff has a three-note group (B4, D5, E5) with an accent (>) over the B4. The bottom staff has a three-note group (B2, D3, E3) with an accent (>) over the B2. This illustrates a canon between the two staves.

Но заметили ли вы так же, что имитация всегда является зеркальным отражением имитируемого объекта? В то время как верхние три ноты идут вниз:



нижние три идут вверх:



И наоборот:



Это называется канонической инверсией — великолепный термин для того, чтобы блеснуть им при случае во время званого обеда.

И в то же время он совершенно доступен — это просто канон, где имитация как бы перевернута вверх дном. Но вдобавок здесь одновременно есть и неинверсируемый канон, проходящий целиком в верхнем регистре, — точная имитация, как эхо:



И в добавление ко всем этим каноническим происшествиям, валторны и деревянные духовые наслаждаются собственным, совершенно отдельным каноном:



основанным на орнаменте, который мы только что слышали:



и который, в свою очередь, был отроском той сжатой фразы — помните? —



которая, в свою очередь, была развитием исходного зерна:



Как мы уже сказали раньше, сложная взаимосвязь. И этот

канон тоже представляет собой инверсию: в то время как валторны играют:



деревянные духовые имитируют в обратном направлении:



Но настоящее развитие все еще впереди. Хотя это может показаться невероятным, тем не менее Брамс еще не исчерпал возможностей, скрытых в тех семенах, которые он посадил в экспозиции. Волнующий раздел канонов, только что законченный нами, выводит нас на новые просторы внезапного покоя, почти мистической тишины, где фанфарная тема, отнятая у меди, передана притихшим скрипкам и деревянным духовым в атмосфере уже не натиска, но жуткого затишья:





И в этой атмосфере временного затишья деревянные духовые вспоминают начальный мотив

как двухнотную группу:



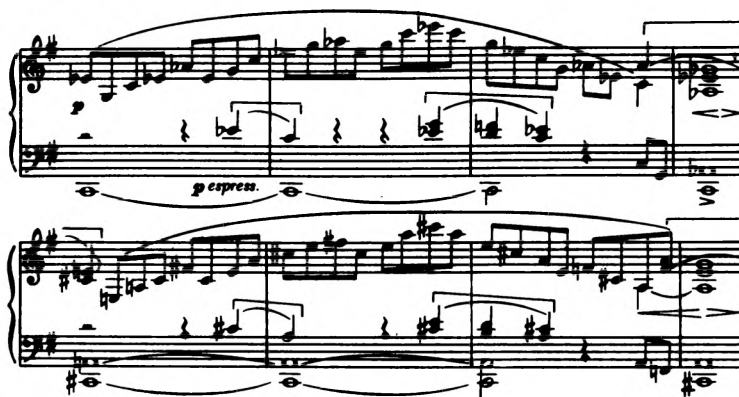
потом как трехнотную группу:



и затем в еще более расширенном виде:

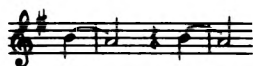


Через сменяющие друг друга тональности продолжается это развитие, в конце концов соединяясь с самой фанфарой:





Вы увидели, как, наконец, соединились две темы — валторна играет двухнотную группу:



в то время как деревянные духовые играют фанфару?

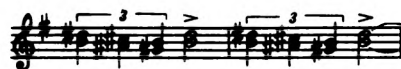


Снова это происходит, как в романе, когда два действующих лица, о которых мы уже очень много знаем, наконец встречаются, и возникает новая ситуация. Это та новая ситуация, тот кризис, который катапультирует в действие следующую секвенцию, так же как встреча двух действующих лиц вызвала бы неожиданную цепь бурных событий:





Истинная драма. Цепь событий достигла высшей точки, как вы только что видели, в этой кульминационной триольной фигуре:



и из нее в наступившей тиши Брамс разворачивает вариацию начального мотива. Конечно, вариации принадлежат к числу основных приемов развития, поскольку по определению их функция состоит в том, чтобы рассматривать любую тему с разных углов зрения.

Так начальный мотив:



обручается с кульминационной триольной фигурой, и вариация рождена. Но на тот случай, если вы потеряли связь, Брамс приходит вам на помощь, проясняя ход мысли в пиццикато струнных и флейтами, которые обрисовывают тему в ее первоначальном виде, вступая на слабых долях такта:



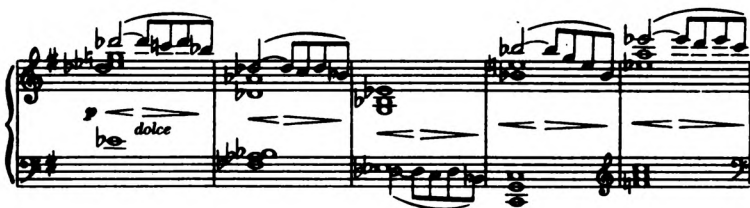
Все вместе звучит так:



Теперь второе зерно темы:

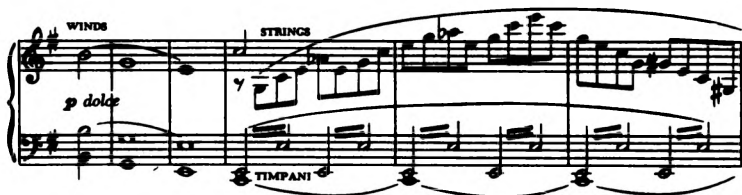


вступает в дело, модулируя из одной тональности в другую и, наконец, возвращаясь в основную тональность ми минор, где, наконец, наступает момент для репризы:





И вот мы снова оказываемся дома, готовые к тому, чтобы, согласно правилам сонатной формы, еще раз услышать экспозицию. Но Брамс не собирается придерживаться столь простого образа действия, у него про запас имеется еще один связанный с развитием козырь. И поэтому он начинает репризу не буквальным повторением начальной темы, но значительно растягивает ее во времени, так что период ее проведения длится втрое дольше первоначального. Это уже развитие посредством так называемой аугментации (увеличения) — прямо противоположной ранее упоминавшейся диминуции, которой он уже пользовался несколько раз. Вот как теперь звучит тема:





Как благоговейно это утверждение! Вы не сможете объяснить это просто словом «аугментация»; еще никогда технический термин ничего не объяснял. Благоговейно от того, как Брамс использует данный прием, где и когда использует — в точно нужный момент, с расширенной оркестровкой, с этими таинственными октавами у деревянных духовых, приходящими к такому трепещущему разрешению, с шепотом струнных и дробью литавр внизу. Итак, Брамс не просто начал репризу, а незаметно ввел нас в нее через разработку. Его метод всегда заключается в изменении, росте, метаморфозах; а это и есть секрет симфонизма. Но уже коль скоро он прокрался в репризу:



он может теперь позволить себе быть дословным, пройдя через все ступени развития с самого начала. И поэтому реприза в точности повторяет экспозицию — мотивные зерна, переходы, фанфары, орнаментация, нисходящие гаммы, гигантское немецкое танго, пунктирные ритмы — словом, все, с одним лишь различием: на этот раз он не покидает ми минора, поскольку часть должна закончиться в той же тональности, в которой началась.

Итак, мы прибываем к коде; и здесь Брамс опять не просто дословно заканчивает репризу и начинает коду, но незаметно вводит нас в коду, подстегивая новое развитие фанфарной темы и доводя ее до неистового возбуждения — это один из самых глубоко волнующих эпизодов во всей музыке Брамса:



На этой головокружительной высоте напряжения и страстности мы снова, в последний раз, слышим главную тему в ее самом энергичном и наиболее декламационном выражении — и отнюдь не неожиданно. — в виде канона:



И по мере того как она движется к потрясающему завершению, различные зерна темы сталкиваются между собой, бьются, развиваются до своих самых крайних пределов, почти до разрушительного напряжения, подобно тому, как действующие лица нашего романа оказываются все вместе в накаленной развязке их взаимоотношений. Они подвергаются почти полному распаду; и в момент, когда мы достигаем заключительного каданса, уже ничего нельзя увидеть, кроме кровавого, трагического поля сражения ми минора.

Ну что же, мы посмотрели в микроскоп на симфонический метод, и теперь, быть может, нам стала чуть-чуть понятнее природа симфонии; это не просто отливка сонатной формы или формы рондо, но форма в смысле постоянного роста, безостановочного развития — созидание самой жизни.

Последнее снова возвращает нас к Гуго Вольфу, сокрушавшемуся по поводу того, что Брамс сочинял нечто из ничего. Что ж, эти темы — это ничто? Далеко не так. Но поразительно то, что, представляют собой эти темы нечто или ничто или не представляют, Брамс сделал чудо. Потому что есть что-то божественное в симфоническом росте, что-то сродни самому созиданию; и критики Брамса, думая, что прощают его, на самом деле воздавали ему высшую из возможных похвал. Спасибо вам, Гуго Вольф, за то, что вы пролили нам на это свет.

Словарик
некоторых английских слов,
встречающихся в нотных примерах

Actual notes in performance—действительно исполняемые ноты

'Afternoon of a faun'—«Послеполуденный отдых фавна»

Bassoon—фагот

Blue—голубой; печальный

Boys' choir—хор мальчиков

Bright—светлый; яркий

By sax, no vibrato—на саксофоне, без вибрато

Chamber orchestra—камерный оркестр

Cymbal (Brushes)—тарелки (щетки)

Double chorus—двойной хор

Drum—барабан

Down—вниз

Drums—ударные (в джаз-оркестре)

Island—остров

Fade—замирать

Fast—быстро

French chorn—валторна

Full chorus—полный хор

Halo—ореол

Harpsichord—клавесин

Linger—задерживать

Measured—размерно

Moderately—умеренно

One—один

Out—наружу; в сторону от...

River—река

Rush—стремительно
Scale—гамма, звукоряд
Singer—певец
Slow—медленно
Slower—медленнее
Slowly—медленно
Snare drum (scrape)—малый барабан (скрести)
Soloist—солист
Strings—струнные
Trumpet—труба
Two—два
Up—вверх
Winds—духовые
Wood-wind—деревянные духовые

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Е. Ф. Бронфин.</i> Леонард Бернстайн . . .	3
Вступление. Золотая середина	13
Бесконечное разнообразие музыки . . .	20
Романтизм в музыке	35
Открытое письмо	55
Вечный Моцарт	62
Музыка Иоганна Себастьяна Баха . . .	77
Доклад из отпуска	111
Пятая симфония Бетховена	114
Чайковский: Симфония № 6, си минор, opus 74, «Патетическая»	131
Мир джаза	153
Искусство дирижирования	174
Бетховен: Симфония № 3, ми-бемоль ма- жор, opus 55, «Героическая»	199
Брамс: Симфония № 4, ми минор, opus 98 (часть первая)	228
Словарик некоторых английских слов, встречающихся в нотных приме- рах	259

Бернстайн Л.

Б 51

Музыка — всем. Перевод с англ. В. Н. Чемберджи.
М., «Сов. композитор», 1978
258 с. с ил.

Имя Леонарда Бернстайна, американского дирижера, композитора, пианиста-виртуоза, хорошо известно в Советском Союзе. Однако немногие знают, что он является талантливым лектором и музыкальным писателем. С этой стороны музыкальной деятельности Бернстайна и знакомит читателя книга.

Леонард Бернстайн
МУЗЫКА — ВСЕМ

Редактор Я. Фунтикова
Художник А. Ременник
Худож. редактор Л. Рабенау
Техн. редактор Ю. Вязьмина
Корректоры Г. Кириченко
и А. Каганович

Сдано в набор 5/V—76 г. Подп. к печ. 25/IX—78 г.
Форм. бум. 60×84¹/₁₆ Бумага офсетная № 2
Гарнитура шрифта обыкновенная
Печать офсетная Печ. л. 16,625
(Условные 15,461) Уч.-изд. л. 14,25 (с вкл.)
Тираж 15 000 экз. Изд. № 3620 Зак. 2047
Цена 1 р. 20 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6.

Садовая-Триумфальная ул., 14—12.

Набрано фотонабором в 1-й Образцовый
типографии им. А. А. Жданова

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли.

109088, Москва. Ж-88, Южнопортовая ул., 24