

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	7
1. Музыкальная традиция: от древних времен до современности	13
2. Музыкальная нотация: системы записи звуков с 1400 г. до н. э. до наших дней	51
3. Продажа музыки: как музыканты зарабатывают на хлеб с 1000 г. до н. э. по сей день	91
4. Музыка и модернизм: переосмысление искусства с 1150 г. по наши дни	135
5. Звукозапись: с 1900 г. до наших дней	185
<i>Эпилог: что такое музыка</i>	203
<i>Рекомендуемая литература</i>	209
<i>Благодарности</i>	215
<i>Благодарность за предоставленные графические материалы</i>	217

ВВЕДЕНИЕ

В 1987 г. Уильям Бартон, мальчик из племени аборигенов, обитавших на северо-западе австралийского штата Квинсленд, отправился со своим отцом в лес на поиски дерева, подходящего для изготовления диджериду.

«Я знал, какое дерево требовалось, — вспоминает уже взрослый Уильям Бартон. — Это могут быть разные виды эвкалипта, казуарина или вонючая акация — в общем, деревья твердых пород, которые растут в окрестностях города Маунт-Айза. Я просто бродил по лесу. Мне хотелось сделать диджериду с глубоким звучанием, то есть длинный и большого диаметра. Обычно по дереву сразу видно, каким будет основной тон у диджериду из него».

Споры по поводу происхождения слова «диджериду» не утихают и по сей день, но кто бы его ни придумал, это были точно не австралийские аборигены. В языках коренных народов Австралии существует как минимум полсотни наименований этого музыкального инструмента, в том числе «илпира» на языке аранда, «йидаки» на йолнгу и «гарбак» на какутую.

Хотя люди заселили Австралию около 70 000 лет назад, археологические находки свидетельствуют о том, что диджериду существует не более 1000 лет. Возможно, он появился и раньше, но мы вряд ли это узнаем — дерево не тот материал, который сохраняется долго. Но даже если этому музыкальному инструменту всего 1000 лет, мы можем ска-

зять, что в то время как порабощенные женщины народа тям пели и танцевали при дворе вьетнамского императора Ли Тхай-Тонга в середине XI в.; в то время как в XII в. Хильдегарда Бингенская разучивала с хором монахинь монастыря Рупертсберг свои новые сочинения; в то время как в конце XIII в. Амир Хосров разрабатывал в султанате Дели новый стиль для сопровождения суфийской поэзии, который ныне известен под названием «каввали»; в то время как в 1570-х гг. в Лондоне Томас Таллис сочинял свой грандиозный мотет для 40 голосов; в то время как Йозеф Гайдн был придворным музыкантом в семье Эстерхази в конце XVIII в.; в то время как Клара Шуман выступала с первыми сольными фортепианными концертами — клавирабендами, которые вскоре стали одним из символов западной классической музыки; в то время как недавно освобожденные от рабства афроамериканцы подбирали музыкальные инструменты, разбросанные по полям сражений Гражданской войны, и создавали первые джаз-банды, — все это время где-то на севере Австралии мальчики ходили с отцами по лесам и искали деревья, из которых можно было сделать хорошие диджериду.

Как видите, эта история не только берет начало в глубине веков, но и не ограничивается одним континентом. А раз так, то она вполне достойна стать темой книги. На протяжении большей части XX в. в западных школах и университетах преподавали музыку — точнее, европейскую классическую музыку — так, будто она сама и *была* историей. После Баха и Генделя изучали Гайдна, Моцарта и Бетховена, за которыми следовали Шуберт, Шуман и Мендельсон, а за ними — Вагнер и Брамс. Заметьте, что все эти композиторы — немцы или австрийцы (и к тому же среди них нет ни одной женщины). Конечно, истории известны композиторы и других кровей: Берлиоз, Шопен, Лист, Чайковский, Дворжак, Элгар, Сибелиус; Верди, если говорить об оперном театре. Но все же

бал правили не они. Почти два века под «классикой» обычно понималась исключительно немецкая музыка. Все, что было до Баха и Генделя, считалось «старинной музыкой», а все, что возникло после Брамса, называлось «современной музыкой». К «современным» композиторам причисляют как бесстрашных возмутителей спокойствия вроде Шёнберга, Бартока или Стравинского, так и Дебюсси и Равеля, более сдержанных авторов с их эстетской эфемерной музыкой, к которой (наравне с произведениями других французских авторов) приклеился ярлык «музыкального импрессионизма», что звучит слегка пренебрежительно.

На то, что все великие европейские композиторы XVIII–XIX вв. — мужчины, раньше редко обращали внимание, и, наверное, это действительно не так уж важно. В конце концов, такая ситуация была обычной в любом ремесле той эпохи (а сочинение музыки тогда было ремеслом), ведь в медицине, торговле, юриспруденции и политике тоже преобладали мужчины. Более того, борьба с патриархальными тенденциями в музыке все еще далека от завершения.

Концепция классической музыки как линейной истории постоянного прогресса, эволюции, где каждый следующий этап логично вытекает из предыдущего и время от времени происходят революции, все еще очень популярна, и легко понять, почему это так. Любая музыка является разновидностью знания, а западная классическая музыка еще и *имеет вид* знания, поскольку она записана и напечатана на бумаге. Благодаря существованию партитур мы можем взять хорал Баха, выучить его и спеть, а современный композитор может прочесть его и создать на его основе новое сочинение или, наоборот, нечто совершенно отличное от него. Исторический подход к изучению музыки бесполезен, и мы совершили бы огромную ошибку, если бы полностью списали его со счетов. Тем не менее он дает представление лишь об одной музыкальной традиции, а ко всем остальным практически неприменим.

Даже записанную нотами музыку сложно описать словами. Ту же музыку, которая является частью устной традиции или результатом импровизации, описать еще сложнее: она исчезает в мгновение ока, если не записать ее. Вы можете рассчитывать лишь на то, что у ее создателей «музыка все еще жива в памяти», как выразился поэт Перси Шелли. Что же касается истории музыкального искусства, то попытки составить ее наталкиваются на одну и ту же проблему: если о западной музыке мы знаем практически все и всегда можем ее послушать, то о музыке из других регионов мира (существовавшей до изобретения звукозаписывающих средств) нам почти ничего не известно и доступа к ней практически нет. У нас есть возможность лицезреть предметы искусства и архитектуру древних цивилизаций, мы пытаемся расшифровывать их письма, но не можем услышать их музыку.

И этим проблемы не ограничиваются. Например, известный джазовый трубач и композитор Уинтон Марсалис считает, что весь джаз нужно относить к современному искусству, поскольку он постоянно эволюционирует, а значит, всегда будет существовать в настоящем времени. То же самое можно сказать и о музыке в целом, да и о самой истории (такого мнения придерживается философ Бенедетто Кроче). Эта вневременность музыки прослеживается и в истории о том, как юный Уильям Бартон отправился на поиск подходящего для изготовления диджериду дерева, и в современном исполнении хоралов Баха, когда голоса людей, живущих в XXI в., вдыхают новую жизнь в произведения, написанные 300 лет назад.

Музыка — одна из древнейших составляющих нашей жизни, и доказательство этому — крик и гуление младенцев, иногда игривые, иногда тревожные, а чаще всего и игривые и тревожные сразу. Это протомузыка. С нее и должна начинаться наша история. А вот как ее продолжить — сложный вопрос.

В том или ином проявлении музыка сопровождает нас всю жизнь — она вездесуща, и именно поэтому ее развитие невозможно представить в виде линейной исторической концепции. В связи с этим далее мы рассмотрим пять аспектов музыки, каждому из которых посвящена отдельная глава.

Склонность к созданию музыки — чтобы воспеть торжественный момент или банально убаюкать ребенка — заложена в нас природой, и о ее проявлениях с древнейших времен до наших дней мы поговорим в главе 1. В частности, мы рассмотрим, как разные культуры обменивались своими музыкальными стилями и музыкальными инструментами. Народная музыка живет в памяти, но благодаря изобретению нотации, о которой речь пойдет в главе 2, люди получили возможность воспроизводить сложные музыкальные тексты, а композиторы теперь могут записывать произведения грандиозных масштабов. В главе 3 рассказывается о том, как начиная с царя Давида, сочинявшего псалмы в храме (а возможно, и с более древних времен), музыканты занимались своим ремеслом и как музыка превратилась в товар. Из главы 4 вы узнаете, что концепция модернизма, принадлежащая XX столетию, берет начало в истории средневековой Европы, а стремление быть «современными» объединяет создателей великих партитур прошлого с теми, кто работает в студиях сегодня. И наконец, последняя глава книги посвящена звукозаписи и ее влиянию на доступность музыки и на процесс ее создания.

Так как ни одно историческое описание музыки — и уж тем более краткое — не может быть всеохватывающим, я привожу примеры, которые описывают явление в целом, а не какой-то его аспект. Иначе говоря, я упоминаю композиторов и произведения не потому, что они являются знаковыми для той или иной эпохи и страны, а потому, что их истории показывают, как музыка использовалась и какие изменения претерпевала. Кроме того, я старался писать не только

об общемировых событиях, но и о местных, рассказывать и о прославленных композиторах и их работах, и о «домашней», прикладной музыке. Ведь музыка зародилась именно как искусство «на каждый день» — и продолжает жить в этом качестве.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ: ОТ ДРЕВНИХ ВРЕМЕН ДО СОВРЕМЕННОСТИ

Несмотря на то что без музыки наша жизнь невозможна, как без воздуха, мы не должны слепо верить расхожему стереотипу о том, что она является универсальным языком. Музыка не универсальна, и она не язык.

Само слово «универсальная» предполагает, что музыка должна производить одинаковое впечатление на всех. Однако вряд ли можно сомневаться в том, что это не так. Музыка распространилась повсеместно, но на свете нет человека, который любил бы абсолютно всю музыку, а культурные барьеры зачастую становятся препятствием для понимания чужой музыки. Американская музыка кантри, барочные оперные арии, индийские раги, какой-нибудь додекафонный квартет — любой из нас может назвать разновидность музыки, которая его вообще не трогает или даже раздражает, — конечно, если мы сначала договоримся о том, что вообще понимается под музыкой. Например, в большинстве языков коренных народов Африки есть слова, обозначающие выступление, пение, танец, игру

на барабанах и других инструментах, но нет эквивалента нашему слову «музыка».

А если бы музыка была языком, то ее можно было бы переводить на другие языки. Но этого сделать нельзя. Хотя музыка и вызывает эмоции, она не говорит ничего конкретного — список покупок, инструкцию, любовное послание на ней не написать. Музыка не передает никакой информации, *она просто существует.*

* * *

Я считаю, что музыка — это искусство страдания.

Ведь в ее основе лежит крик, а не смех.

*Перси Грейнджер (1882–1961),
австралийский композитор*

Музыка — предшественник языка. Не в том смысле, что она возникла раньше языка (хотя это и возможно), а в том, что нечто похожее на музыку вырывается из уст младенцев задолго до того, как они начинают говорить. Конечно, младенцы подают голос, когда хотят есть или привлечь внимание, но бывает и так, что они лежат в люльке и просто экспериментируют со звуками, — и это тоже можно считать музыкой. Но зачем они это делают? Известно, что дети учатся всему через подражание и что процесс обучения начинается, когда им всего полгода от роду. Они повторяют все, что слышат (в том числе пение птиц и звуки животных), они подражают голосам родителей и братьев с сестрами, а еще у них формируется очень сильная связь — музыкальная — с родителем, который поет им песенки. Изначально эти «песенки», скорее всего, состояли из простейших нежных, успокаивающих звуков, которыми мы пользуемся при взаимодействии с детьми до сих пор. Согласно археологическим находкам, строение лицевого отдела черепа *Homo erectus* — предшественника

неандертальцев и современных людей — позволяло издавать звуки разной высоты.

Сначала ребенок осваивает эту рудиментарную форму музыки, а потом начинает произносить слова, которые обретают определенное значение благодаря высоте тона, ритму, темпу, тембру и ударению — иными словами, благодаря их музыкальным параметрам. В случае с тональными языками вроде вьетнамского, чероки и йоруба (на нем говорят племена Нигерии и Бенина) дети усваивают определенный тон как неотъемлемую часть произношения слов. Китайские малыши учатся различать четыре тона, потому что один и тот же слог в китайском языке может иметь разное значение в зависимости от того, как его произнесли: высоким, ровным тоном, с восходящим, с понижающимся и восходящим или с резко понижающимся тоном. Например, *mā* значит «мама», *má* — «марихуана», *mǎ* переводится как «лошадь», а *mà* — это глагол со значением «ругать, отчитывать» (еще важен контекст, потому что *má* также может означать «проказу» (болезнь), а *mǎ* — «агат»). Даже в таких нетональных языках, как английский, тон очень важен, поскольку люди повышают и понижают голос, чтобы придать словам дополнительное значение. Поэтому мы говорим быстрее и медленнее, тише или громче, при помощи ударения выделяем определенные слова во фразе и таким образом создаем свободно ритмизованную речь. Мы делаем это для передачи смысла, потому что благодаря музыке голоса собеседники могут понять скрытые значения слов и оценить искренность сказанного. Если вы хотите узнать, идет ли вам новая прическа, то нужно прислушаться к тому, как звучит ответ собеседника: «Она тебе очень к лицу».

Итак, музыка является не только предшественницей речи, но и ее неотъемлемой частью. Особенно важно то, что она может поднять коммуникацию на новый уровень, где ритм и тон голоса становятся пением. Тогда гласные звуки удлиняются и, возможно, растягиваются на несколько нот, а ударные

слоги приходится на сильные доли и более высокие ноты. По своей природе песня — это своеобразная форма речи, хотя точные различия варьируют от культуры к культуре.

Значит, вот так началась история музыки? С песни? На этот вопрос так и хочется ответить утвердительно. Однако, скорее всего, задолго до появления песен люди научились создавать ритмы. Осознанно или нет, но мы занимаемся этим постоянно — даже когда идем куда-то или спим, наши дыхание и пульс образуют ритмические рисунки. Первобытные люди наверняка заметили это. Каменные орудия труда появились более 2 млн лет назад, и при их использовании наверняка возникал определенный ритм. Работая вместе, наши предки случайно создавали полифонические звуковые структуры, а возможно, прислушиваясь к звуку орудий соплеменников, начинали работать в такт с ними. Скорее всего, это были самые простые звуковые последовательности, которые получались почти неосознанно, но как только люди стали слышать чужие ритмы и взаимодействовать с ними, они начали создавать музыку.

* * *

Музыка воздействует, символизируя
Жизнь, и в том, что невозможно ноту отделить,
Решая, хороша она или плоха. Нужно
Конца дожидаться, чтоб решить*.

*Джон Эшбери (1927–2017),
американский поэт. Сиринга*

Стивен Пинкер, специалист в области когнитивной психологии, написавший много работ о рациональности и развитии речи у людей, склонен принижать значение музыки.

* Перевод Яна Пробштейна.

Поскольку музыка не является языком и невозможно сказать, в каком смысле она может быть полностью рациональной, Пинкер воспринимает ее как нечто обособленное, как «изысканное лакомство, способное воздействовать как минимум на шесть наших чувств», но фактически «бесполезное для выживания нашего вида». С его точки зрения, музыка прекрасна, но она не имеет никакого значения и, по сути, является слуховым эквивалентом чизкейка.

Однако если что-то нельзя выразить словами, это еще не значит, что оно неважно. Напротив, возможно, люди всегда ценили музыку *именно потому*, что ее сложно описать. Археологи находят музыкальные инструменты в храмах, царских гробницах и тайных святилищах в самом сердце пещерных систем, а на древних изображениях музицирования люди играют для царей и богов. Но наряду с этим высоким искусством всегда существовала «простая» музыка — как те мелодии, которые родители напевали своим детям. Как видите, музыка с древнейших времен тесно переплетена с жизнью людей из разных слоев общества.

Чизкейк придумали древние греки, поэтому можно предположить, что Пифагор, Сократ, Платон и Аристотель были равнодушны к сладкому. А вот Стивена Пинкера и его теорию они вряд ли приняли бы. В Древней Греции музыка играла важную роль не только в личной жизни человека, но и в государственных делах. Эллина пели в хорах, танцевали и читали нараспев стихи под аккомпанемент лиры. То, что мы сейчас считаем разными видами искусства — музыка, танец, поэзия, — для греков было единым целым (и остается таковым для многих коренных народов). Пифагор восхищался математическими закономерностями, присущими натуральному звукоряду, например тем, что вибрирующие струны, длина которых различается вдвое, издают самый «чистый» интервал — октаву. Он считал, что музыка — ключ к пониманию космоса, и наоборот.

Для Сократа музыка была вовсе не «изысканным лакомством» Пинкера и даже не источником наслаждения, а высшим проявлением порядка. Однако, признавая способность музыки очаровывать и приносить душевное успокоение слушателям, он рекомендовал преподавать ее наряду с гимнастикой. Платон в своих «Законах» предполагает, что музыку — в особенности хоровую (к тому же сопровождаемую танцами) — можно использовать для успокоения юных горячих голов и привития дисциплины. В «Государстве» он идет еще дальше и заявляет, что музыка сильна тем, что она минует разум и напрямую воздействует на душу человека. И Платон, и Аристотель относились к чисто инструментальной музыке не очень одобрительно, что, впрочем, было характерно для многих обществ, особенно религиозных.

* * *

Мы видим, как хрупки спирали песен. Если все
йолнгу умрут, вместе с нами умрет и наша земля.

*Культурное сообщество женщин Гай'ву.
Из книги «Спираль песен»*

Для народа йолнгу, живущего на северо-востоке Арнем-Ленда в Австралии, песни воплощают в себе закон и традицию. В культурном сообществе женщин Гай'ву, представительницы которого так ярко пишут об этом, предпочитают использовать понятие «спираль песен» вместо более распространенного выражения «тропы песен», потому что их песни «не похожи на прямую линию... они развиваются во времени и пространстве непрямолинейно». Для народа йолнгу спирали песен не только исходят от земли, но и постоянно меняют ее.

Женщины йолнгу исполняют милкарри, которая является «древней песней, древней поэмой, картой, церемонией

и руководством, но при этом нечто большее, чем все вместе взятое». Когда они поют — оплакивают или причитают — милкарри, то устанавливают особую связь с кланом, семьей и родиной, «с водами, скалами, ветрами, животными, со всем сущим».

«Когда поют милкарри, при первом же звуке на глаза наворачиваются слезы, — признаются женщины из культурного сообщества Гай'ву. — Смысл слов настолько глубок, что мы чувствуем, как наша земля говорит с нами. Мы плачем о людях, а люди плачут о земле. И страна тоже плачет. У нее своя милкарри. Мы причитаем о стране, и она причитает вместе с нами».

То, о чем говорят женщины Гай'ву, не имеет ничего общего с «музыкальными чизкейками» Пинкера. Для них песня жизненно необходима, она связывает их с временем и пространством. В их музыке есть смысл не просто потому, что мелодия сопровождается словами, а потому, что одно и другое сливаются воедино и музыка начинает символизировать слова.

Можно предположить, что наложение музыки на слова существует столько же, сколько и сам язык, и связывает ее с внемузыкальным миром, позволяя рассказывать истории, воздавать хвалу, делиться горем или радостью. Для культур, у которых нет письменности, музыка стала хранилищем народных преданий и своего рода средством массовой коммуникации. Музыку, не предполагающую текста, понять сложнее, и тем не менее даже «чистая» музыка может иметь внемузыкальный смысл и социальную значимость, если в культуре имеются определенные договоренности. Примером может послужить еврейская традиция трубить в шофар (бараний рог). Тут, правда, вряд ли можно говорить о музыке в традиционном понимании. Для евреев важно само звучание шофара и сигналы, которые он подает, комбинируя следующие звуки: ткиа (один долгий звук), шварим (три долгих

звука подряд) и труа (последовательность из 10 или более кратких звуков). В течение месяца эзула* в шофар трубят после каждой утренней службы в синагоге (за исключением Шаббата), а во время праздника Рош ха-Шана (еврейского Нового года) в него трубят 100 раз. Звук шофара можно услышать и в конце Йом-Кипура (Дня искупления). Этот инструмент звучит также во время некоторых политических событий: в шофар трубят после инаугурации президента Израиля — эта традиция известна с библейских времен, когда шофар возвещал о миропомазании нового царя.

В Книге Исход упоминается о том, как «весьма сильный» звук шофара, раздавшийся из облаков над горой Синай, заставил трепетать израильтян, которые расположились лагерем под горой. Передача громких и четких сигналов на расстоянии, очевидно, была одной из первых функций музыкальных инструментов: они позволяли собрать народ, предупредить людей об опасности, отдать приказ во время охоты или битвы.

Все представленные выше примеры звуков, несущих смысловое значение, тесно связаны с определенными культурами и типичны именно для них. Они помогают людям самовыразиться, объединиться и укрепить моральный дух. Вообще, вся музыка — будь она древняя или современная, традиционная или инновационная, духовная или светская — в какой-то мере способствует достижению этих целей. Даже коммерческая поп-музыка может выполнять эту функцию, ведь плейлисты отражают идентичность слушателей.

Повсеместное распространение музыки свидетельствует о ее непреходящей важности. С древнейших времен музыка

* Эзул — одновременно и шестой месяц года, если отсчитывать месяцы по повелению Торы от нисана, и последний, двенадцатый месяц, если считать от тишрея, согласно мнению раввинов — мудрецов Талмуда. Впервые под таким названием эзул упомянут в Танахе в Книге Нехемьи (6:15).

передавалась из поколения в поколение, а представители разных культур обменивались ею в процессе торговли или установления дипломатических связей. Захватчики насаждали свою музыку, а порабощенные народы пытались сохранить в своей памяти напевы предков. Точно так же и музыкальные инструменты или хотя бы базовые принципы звукоизвлечения на них пересекали моря и океаны. Поэтому вряд ли стоит удивляться тому, что у большинства народов мира есть барабаны и другие ударные, щипковые и смычковые струнные, а также флейты и прочие духовые инструменты.

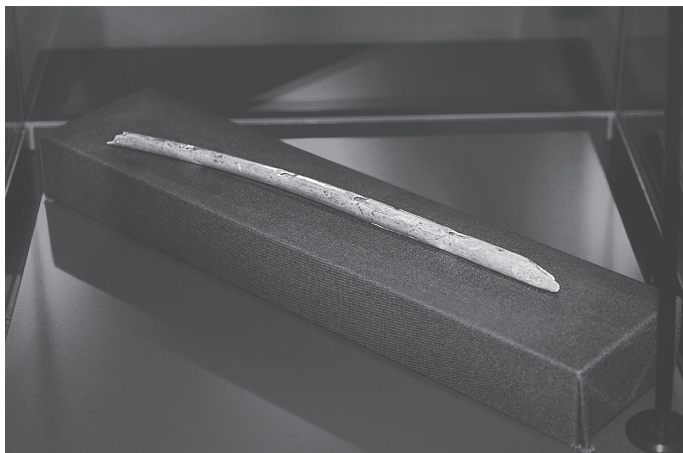
* * *

Нет никаких оснований выдавать лучшие инструменты флейтистам знатного происхождения, ведь они не будут играть лучше. Превосходный инструмент следует приберегать для превосходного исполнителя.

Аристотель (384–322 гг. до н. э.). Политика

Мы не знаем, кто именно и насколько совершенно играл на них, но тем не менее флейты являются самым древним музыкальным инструментом, обнаруженным археологами. Раньше их изготавливали из кости, и некоторым образцам более 40 000 лет. Особенно изящен образец флейты из кости стервятника, обнаруженный в одной из пещер Швабской Юры на юге Германии в 2008 г. Рядом с ней были найдены фрагменты флейт побольше, изготовленных из бивней мамонтов. Мы можем только предполагать, как звучали эти флейты и какую музыку на них исполняли, но мне кажется особо значимым само место, где их обнаружили. Музыкальные инструменты нашли в пещере с прекрасной акустикой: замкнутое пространство замечательно отражало

звуки и усиливало их. Кто знает, возможно, это был своего рода «концертный зал». Но это лишь предположение, как и многое другое в археологии.



Флейта из кости крыла стервятника

Костяные флейты — трубочки с дырками, в которые дули как в свистульку, — довольно примитивные музыкальные инструменты, однако то, что древние люди умудрялись изготавливать их с помощью каменных орудий, кажется чудом. Иногда довольно трудно сказать, как они делали отверстия в кости. Небольшой фрагмент бедренной кости медведя, обнаруженный на северо-западе Словении в 1995 г., на 20 000 лет старше артефакта из Германии. В нем есть нечто похожее на пару отверстий для пальцев, и после реконструкции находки некоторые ученые пришли к выводу, что это обломок флейты, на которой можно было играть диатоническую гамму. Многие, правда, считают, что отверстие в кости проделало какое-то животное, но если это действительно была флейта, то ее изготовили примерно 60 000 лет до н. э., во времена среднего палеолита, и она является творением неандертальцев.



Бяньчжуны

Флейты гораздо сложнее в изготовлении, чем простой барабан, поэтому трудно поверить в то, что люди изобрели ударные инструменты позже них. Археологи не обнаружили ни одного барабана, сравнимого по возрасту с древнейшими флейтами, по той причине, что дерево и кожа сохраняются гораздо хуже кости. Древнейшие из найденных барабанов были сделаны из глины, обтянутой крокодильей кожей. Эти созданные между 5500 и 3000 гг. до н. э. музыкальные инструменты находят на местах неолитических стоянок по всему Китаю. Более поздние барабаны уже имели деревянный корпус. Бронзовый век ознаменовался появлением бронзовых барабанов и гонгов в Южном Китае и Юго-Восточной Азии. Самыми известными из них являются барабаны культуры донгшон (Вьетнам), которые считаются не просто музыкальными инструментами, но и ценными артефактами, и китайские бяньчжуны — комплекты бронзовых колоколов, настроенных на разные тоны. Комплект из 64 бяньчжунов был найден в гробнице правителя царства Цзэн (ум. в 433 г. до н. э.). Освоение искусства литья металлов

также позволило изготавливать инструменты, которые изначально делали из рогов животных. В гробнице египетского фараона Тутанхамона (ум. в 1323 г. до н. э.) были обнаружены серебряные и бронзовые трубы.

Самые древние из сохранившихся арф и лир, датируемые примерно 2500 г. до н. э., были обнаружены при раскопках в Шумере, на территории Древней Месопотамии (современный Южный и Центральный Ирак), также южнее в царских погребальных камерах города Ур (современный Телль-эль-Мукайяр). Древнейшей из дошедших до нас цитр считается китайская цинь, или гуцинь, как ее называют сейчас. Один из таких инструментов был найден в гробнице правителя царства Цзэн.

На сохранившихся изображениях времен фараонов Древнего Египта (ок. 3000–300 гг. до н. э.) можно увидеть музыкантов, играющих на лютнях, лирах, разнообразных духовых и ударных инструментах, хлопающих в ладоши, танцующих и, судя по всему, дирижирующих, показывая различные жесты, которые могут означать высоту звука. Египтяне связывали музыку с божествами, в особенности с богиней Хат-



Древнеегипетская фреска с изображением музыкантов

хор, «повелительницей музыки», которая, согласно поверьям, даровала людям музыку. С ней ассоциируется сistr, металлическая погремушка. Мы не знаем, как именно это происходило в домах египтян низших сословий, но музыка, звучащая при дворе и во время богослужений, была прерогативой профессионалов, причем храмовые музыканты (в основном женщины) были на вершине этой профессиональной пирамиды. Как бы хотелось узнать, какую музыку они играли! Но, к сожалению, представители высших слоев древнеегипетского общества, хотя и были весьма грамотными, не записывали свою музыку, как это делали их соседи из Месопотамии.

Конечно, даже если бы они и записывали ее, не факт, что мы смогли бы понять, как она звучала. Так, можно лишь догадываться, как звучали произведения, переданные народами Междуречья на глиняных табличках (см. главу 2). Однако мы точно знаем, что на лирах, найденных в царских захоронениях в Уре, играли женщины, поскольку рядом с инструментами лежали тела исполнительниц, принесенных в жертву вместе с другими придворными и похороненных вместе с царем и царицей. Пальцы руки одной из девушек были разведены таким образом, будто она перебирает струны своего инструмента.

В Мексике и других странах Центральной Америки царские гробницы классического периода истории майя (ок. 200–900 н. э.) также являются кладезем музыкальных инструментов: длинных труб из глины и дерева, гуиро*, флейт, барабанов и больших маракасов. Из дошедших до наших дней фресок и изображений на вазах известно, что эти инструменты звучали в небольших оркестрах из 10–12 музыкантов

* Гуиро — латиноамериканский музыкальный инструмент, первоначально изготовлявшийся из плодов горлянского дерева, известного на Кубе и в Пуэрто-Рико под названием «игуэро» (*исп.* Higüero; *лат.* Crescentia cujete), с нанесенными на поверхность засечками.

на государственных церемониях, а также во время битв и отправления религиозных ритуалов. Музыка сопровождала даже пытки и жертвоприношения пленных. Но больше всего она ассоциировалась с богами и монархами, как это было и у ацтеков более позднего периода. Не случайно испанские конкистадоры убивали ацтекских музыкантов прежде всех остальных и уничтожали их инструменты, считая, что они служат языческим богам.



Вазы майя, на которых изображены сцены пыток пленных под игру оркестра

Для большинства древних цивилизаций музыка, очевидно, была неотъемлемой частью придворной жизни. Она подчеркивала статус царствующих персон, помогала чтить богов и предков, а также служила развлечением. С 1 тыс. до н. э. при китайском императорском дворе все эти функции выполняла классическая музыка яюэ. Скорее всего, она исполнялась небольшим хором в сопровождении оркестра из духовых и струнных инструментов. Вокальная и инструментальная линии развивались почти в унисон и изредка дополнялись ритуальными звуками барабанов и прочих ударных. В большинстве случаев в древней музыке сложно провести четкие различия между авторскими и фольклорными произведениями, и в репертуаре музыкантов, игравших яюэ, вполне вероятно, были как сочиненные профессиональными музыкантами, так и жившие в культуре традиционные мотивы.

Помимо дворцов, яюэ можно было услышать в храмах. Конфуций, описавший эту музыку в своем труде «Лунь Юй» и придумавший ей название («уǎ — уе» означает «изысканная музыка»), отмечал особую духовную пользу, которую приносит ее правильное исполнение.

* * *

Учитель сказал: «Я ненавижу, когда лиловым замечают ярко-красный. Меня коробит, когда мелодии Чжэн врываются в музыку яюэ. Я не переношу, когда злые языки рушат царства и семьи».

Конфуций (ок. 551–479 гг. до н. э.). Лунь Юй

В Китае яюэ давно прекратила свое существование, хотя местные любят развлекать туристов любительскими реконструкциями этой музыки. Зато мы можем услышать нечто похожее на нее в Японии, в жанре гагаку — японское произношение китайских иероглифов 雅樂, которые означают «яюэ». Однако, скорее всего, в Страну восходящего солнца попала лишь малая часть оригинального репертуара яюэ. С самого возникновения гагаку в VII в. на него оказывали влияние традиционные китайские и корейские песнопения. В 701 г. был открыт первый институт гагаку, созданный для обучения разным типам этой музыки, которая никогда не имела единого стиля. Изначально гагаку подразделялась на местную и заимствованную музыку, а последняя в итоге распалась еще на две категории: тогаку (традиция танского Китая) и комагаку (корейская традиция).

Значительная часть мировой музыки, записанной нотами, включает в себя аспекты устной традиции, которые не фиксируются, а живут в памяти исполнителей, — так и гагаку сильно зависит от памяти музыкантов. Как это принято во всей Восточной и Юго-Восточной Азии, изучение искусства

гагаку начинается с пения, даже если в произведении нет партии для певцов. Учителя пропевают партию, а ученики повторяют за ними. Музыканты берут в руки инструменты, только когда выучат всю мелодию наизусть.



Музыканты из оркестра гагаку

Пожалуй, самым известным образчиком гагаку является «Этэнраку» («музыка, принесенная с небес»), известная в Японии и на Западе благодаря оркестровой аранжировке, популяризированной дирижером Леопольдом Стоковским. Происхождение этой пьесы до сих пор остается загадкой: большинство считает, что она имеет японские корни, кое-кто — китайские, а некоторые даже полагают, что во II в. до н. э. ее сочинил император Вэнь-ди из китайской династии Хань. Торжественно медленная «Этэнраку» представляет собой три фразы из 32 долей (по сути, вариации одной и той же фразы), которые исполняет инструментальный ансамбль, состоящий из бивы (лютни с короткой шейкой), сё (похожего на миниатюрный губной орган), рютэки (поперечной бамбуковой флейты), а также издающего пронзительный звук хитирики с двойной тростью, который напоминает укороченный гобой.

По своему складу такая музыка гетерофонна (уже знакомый нам «обогащенный унисон») — партии разных инструментов сходятся только во время удара в барабан тайко, задающего медленную, равномерную пульсацию.

В XII в. яюэ появилась при императорском дворе в Корее (где обозначающие ее иероглифы произносились как «аак»), наряду с сотнями музыкальных инструментов и дорогих одежд она была частью подарка от китайского императора Хуэй-цзуна из династии Сун. Среди даров были и записи мелодий, которые в Корее можно услышать и по сей день. Однако стоит отметить, что, несмотря на схожесть этих трех форм придворной оркестровой музыки — яюэ, гагаку и аак, они существовали в разных культурах, определивших пути их дальнейшего развития. Музыка вбирала в себя не только существовавшие национальные мотивы, но и музыкальные веяния из других стран, например Индии.

К XVI в. яюэ достигла Вьетнама. Там два уже знакомых нам китайских иероглифа произносились как «няняк». Чтобы завоевать популярность при дворе императора Дайвьетского государства (район современного Ханоя), новой музыке пришлось конкурировать с целым рядом уже существовавших стилей. Государство Тямпа, существовавшее на юге современного Вьетнама, на протяжении многих веков вело оживленную торговлю с Китаем, Индонезией, Персией и Индией, благодаря чему у тямпов сложилась довольно космополитичная культура, на которую оказывала особое влияние индийская цивилизация. Как и балийцы, тямпы были в основном индуистами, что отражалось на танцах и песнях, которые жителям буддистского Дайвьета казались диковинкой. Тямпские музыканты начали появляться в императорском дворе Дайвьета еще с конца X в., но когда в начале XI в. император Ли Тхай-тонг напал на Тямпское государство, его воины захватили в плен еще больше музыкантов и танцовщиц, для которых император даже приказал построить отдель-

ный дворец. Но, даже будучи рабынями, тямпские девушки пользовались при дворе императора особым уважением, так как их необычная музыка была крайне увлекательным развлечением. Она оказала большое влияние на няняк.

Древние культуры обменивались не только музыкальными произведениями и стилями, но и инструментами. Например, кото и сякухати — два инструмента, которые сейчас ассоциируются с японской музыкой, — родом из Китая. Кото — потомок гучжэна, а сякухати — родственник сяо. И гучжэн, и сяо завезли в Японию в VII в.

Лучше всего процесс миграции музыкальных инструментов виден на примере валихи, мадагаскарской круглой цитры. Ее название происходит от наименования сорта бамбука, из которого делают и корпус, и струны инструмента (хотя сейчас струны преимущественно металлические). Валиха считается национальным символом Мадагаскара, но ее конструкция основывается на модели музыкального инструмента, который в VI в. привезли на остров переселенцы из Индонезии. Круглые цитры — их шейка-трубка одновременно служит и грифом, и резонатором — также встречаются во Вьетнаме, Камбодже и на Филиппинах. В XIX в., на закате



Сильвестр Рандафисон играет на валихе

мадагаскарского королевства Имерина, игра на валихе стала прерогативой доминирующего народа мерина, потомков тех, кто когда-то привез на остров этот музыкальный инструмент. Аристократический статус представителей этого народа подчеркивался длинными ногтями, которые отращивались специально для игры на валихе.

По распространенности цитре не уступала и лютня, музыкальный инструмент, разнообразные формы которого можно встретить в Азии, Африке и Европе. Лютни с короткой шейкой, которые обрели популярность при европейских королевских домах в XI в. и стали главным музыкальным инструментом эпохи Возрождения, впервые появились в Испании и на Сицилии вместе с арабами. Слово «лютня», как и арабское «уд», скорее всего, произошло от слова «аль-уд», которое означает «дерево», указывая на то, что дека музыкального инструмента была деревянной, а не сделанной из кожи.

Лютни с кожаными деками также существовали с древних времен в Азии и Африке. Японский сямисэн является разновидностью китайского саньсяня, и, возможно, оба этих инструмента произошли от древнеегипетской лютни, немного похожей на персидский тар. На Западе самой известной разновидностью лютни считается банджо. В XVII–XVIII вв. его придумали рабы из Африки, работавшие на табачных и сахарных плантациях на юге современных Соединенных Штатов. Также известны разновидности банджо, созданные креолами, работавшими на плантациях на островах Карибского бассейна и северо-восточной части Южной Америки. Изначально этот музыкальный инструмент изготавливался из разрезанных пополам, очищенных от мякоти плодов калевасового дерева, которые обтягивали козьей или телячьей шкурой. Обтягивание плодов растений кожей — самый распространенный способ создания музыкальных инструментов в Африке (особенно в западной ее части), где придумали несколько прототипов банджо. Например, симбинг и кора,

которые можно встретить в Гамбии, Мали, Сенегале и Гвинее, представляют собой нечто среднее между лютней и арфой. Их струны крепятся к струнодержателю (как на лютне) и протягиваются к самой вершине шейки. Но их шейка не выступает в роли грифа, а высоту звука можно изменить только путем настройки струн; помимо прочего, при игре инструмент держат вертикально, как арфу. Более близким родственником банджо может быть аконтинг, на котором играет народ диола, живущий в вышеупомянутых странах. Это двухструнный инструмент, который во время игры держат горизонтально, как банджо.



Музыкант из Гвинеи-Бисау с аконтингом в руках

* * *

Если бы не рабство, у нас не было бы банджо.
Но без менестрелей оно никогда не обрело бы
популярность.

*Рианнон Гидденс (род. в 1977 г.),
американская певица, композитор, банджистка*

История банджо в США одновременно увлекательна и не слишком красива, поскольку после века в качестве музыкального инструмента рабов на плантациях (наряду со стиральной доской и бас-корытом, которые тоже придумали африканцы) оно стало появляться в так называемых менестрель-шоу* с участием белых музыкантов, загримированных под негров. Однако позднее банджо пришлось по душе сельским жителям из предгорий Аппалачей, которые по большей части были потомками иммигрантов из Уэльса, Шотландии и Ирландии (из этих трех регионов Великобритании происходили и многие из их песен). Именно они вскоре, в 1940-х гг., придумали блюграсс — быстрый, броский стиль «белой» музыки, где главная роль принадлежит банджо. Однако афроамериканцы тоже продолжали играть на банджо, особенно в окрестностях Пидмонта, что восточнее Аппалачей. Более того, некоторые техники игры на банджо, активно использующиеся в блюграссе, имеют африканские корни.

Можно с уверенностью утверждать, что западноафриканские ритмы и музыкальные стили сильнее повлияли на развитие мировой музыки, чем традиции народов из других регионов планеты. Все североамериканские жанры популярной музыки, захватившие мир в XX в., — джаз, рок и хип-хоп — в той или иной мере связаны с Западной Африкой. Но этим влияние традиций Черного континента не ограничилось. В период между XVI и XIX вв. из Анголы, Конго, Бенина, Сьерра-Леоне и других бывших колоний в Западной Африке были насильственно вывезены более 12 млн человек — и это без учета миллионов погибших во время перевозки и пребывания в «пунктах временного размещения», куда ново-прибывших отправляли для адаптации к новому климату,

* Менестрель-шоу — форма американского народного театра XIX в. — *Прим. пер.*

жестокому обращению и недоеданию. Почти половина выживших оказались в рабстве в португальской Бразилии. Примерно столько же попали на Карибские острова, колонизированные испанцами, англичанами и французами. И только 300 000 человек привезли в Соединенные Штаты — это примерно 2,5% вывезенных из Африки рабов.

В колониях африканские ритмы переплетались с музыкой европейцев и иногда — коренного населения, и результатом стало появление таких самобытных танцевальных традиций, как кубинские румба, мамбо и сон кубано, колумбийская кумбия и бразильские самба и жонго. Эти стили не прекратили свою эволюцию: они по сей день продолжают изменяться. Например, румба (только на Кубе существует несколько ее разновидностей) имеет массу вариаций, некоторые из которых связаны с классической румбой лишь названием. Взять хотя бы так называемую «бальную румбу» и конголезскую румбу, которая появилась в Леопольдвиле (ныне Киншаса) в 1930-х гг., после того как местные услышали по радио записи сон кубано.

Африканцы оказали заметное влияние не только на структуру танцевальных ритмов народов Латинской Америки и Карибского бассейна. Например, возникший на Тринидаде и Тобаго стиль калипсо считается прямым потомком западноафриканского кайсо — пения, которым обычно сопровождался танец лимбо. Дальнейшее развитие кайсо получила на сахарных плантациях, где рабы пели песни в этом стиле во время боев на палках между соперничающими командами. Бойца от каждой стороны поддерживал *чантвелл* (или *шантюэлль*) — запевала, которому вторили его товарищи, выстраивая песню в респонсорной форме*. Помимо восхваления своего бойца, рабы в песне также насмехались над его

* Респонсорное пение — форма пения в традициях разных народов мира, при которой чередуются партии хора и солиста. — *Прим. пер.*