

Завораживающе... Композитор Эндрю Гант — прекрасный гид, который знакомит читателя с величайшими музыкантами и главнейшими темами в истории музыки.

BBC History Magazine

Невероятная книга... Эндрю Гант отправляется в далекое прошлое, чтобы объяснить настоящее и даже выдвигает предположения о будущем музыки. Знакомиться с его исследованием — настоящее удовольствие.

Church Times

Гениальный, дружелюбный рассказчик с блеском в глазах... Я очарован мастерством слова и благодарен чистоте его мысли.

Spectator

Это глубокое и увлекательное исследование привносит свет и теплоту в изучение темы.

Sunday Times

Увлекательное, информативное чтение, написанное без снобизма.

Literary Review

Я бы посоветовал каждому, кто увлечен музыкой, купить эту книгу.

Нико Мьюли, New York Times

Пять
—
прямых
—
линий

—
ПОЛНАЯ ИСТОРИЯ
МУЗЫКИ

—
Эндрю Гант
—



Колibri
МОСКВА

УДК 78.03+930.85+94
ББК 85.313+63.3(0)
Г19

Andrew Gant
FIVE STRAIGHT LINES
A History of Music

Перевод с английского Артема Рондарева

Дизайн обложки Алексея Коннова

Гант Э.

Г19 Пять прямых линий : Полная история музыки / Эндрю Гант ; [пер. с англ. А. В. Рондарева]. — М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2024. — 592 с. ; ил.

ISBN 978-5-389-20670-0

Музыка сформировала тот мир, в котором мы живем: от древних певцов, перебирающих струны кифары, до великого Людвиг ван Бетховена, от гармонии и ритма до современных мюзиклов. Но что сформировало ее саму? Британский композитор и писатель Эндрю Гант рассказывает историю музыки, насчитывающую много веков: с того самого момента, как наши предки впервые научились различать высоту звука и извлекать из орудий шум, который со временем станет музыкой.

Эндрю Гант изображает музыку в контексте основных вех нашей истории. Трубадуры, исполняющие свои песни под сводами средневековых замков. Томас Таллис, служивший четырем разным монархам XVI века, в том числе Елизавете I. «Пираты», печатавшие поддельные копии музыкальных произведений. Жан-Батист Люлли, чья музыка радовала «короля-солнце» Людовика XIV, а также Шуберт, Чайковский, Шостакович, Элла Фицджеральд, Дэвид Боуи, Эндрю Ллойд Уэббер и многие другие — все их жизни тесно переплелись на ярком и драматичном, забавном и трогательном полотне музыкальной истории.

«В этой книге много говорится о возвышенных гениях. Но также и о другой музыке. Наша история неизбежно включает в себя рассказ о великих сочинениях и великих судьбах. Кем были эти музыканты? Как они себя вели? Как зарабатывали или не зарабатывали на жизнь? Как их музыка соотносится с интеллектуальными, социальными и технологическими приметамы их времени? Какую музыку слушали они сами и что пели в пивной после концерта?» (*Эндрю Гант*)

УДК 78.03+930.85+94
ББК 85.313+63.3(0)

ISBN 978-5-389-20670-0

© Andrew Gant, 2021

© Рондарев А.В., перевод на русский язык, 2024

© Издание на русском языке, оформление.

ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус», 2024

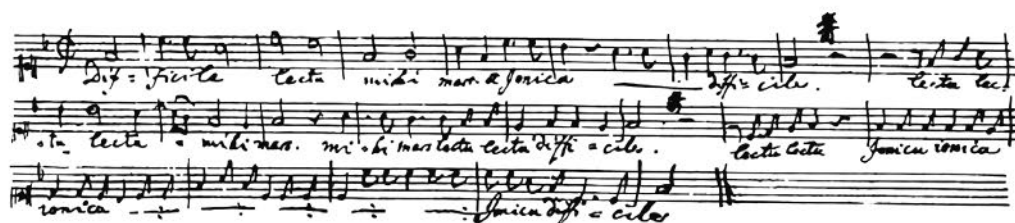
КоЛибри®

Я сам пытался прочитать несколько книг по истории, и... главная проблема с ними в следующем: все они предполагают, что вы уже прочитали большинство других книг по истории. Это замкнутая система. Начать не с чего¹.

Джулиан Барнс, «Англия, Англия»

¹ Перевод С. Силаковой. — *Здесь и далее, если не указано иное, прим. пер.*

ВВЕДЕНИЕ



Это песня одного из самых возвышенных гениев всех времен.

Латынь здесь вымышленная. Если прочесть фразу с сильным баварским акцентом, то выйдет «Поцелуй меня в задницу».

Это шутка, которую Моцарт сочинил, чтобы подразнить друга.

В этой книге много говорится о возвышенных гениях. Но также и о другой музыке.

Наша история неизбежно включает в себя рассказ о великих сочинениях и великих судьбах. Однако в ней также предпринята попытка поместить эти судьбы в определенный контекст. Кто были эти музыканты? Как они себя вели? Как они зарабатывали на жизнь (или, скорее, как в случае с Моцартом, не зарабатывали)? Как их музыка соотносится с интеллектуальными, социальными и технологическими приметамы их времени? Какую музыку слушали они сами? Что они пели в пивной после концерта? (Раунды¹ Перселла звучат еще грубее, нежели шутка Моцарта.)

¹ Раунд (англ. round) — тип бесконечного канона, то есть пьесы с несколькими идентичными голосами, вступающими друг за другом через определенные промежутки времени.

Музыка и слова

Осмотрительный автор книги, подобной этой, неизбежно сталкивается с вопросом — есть ли вообще смысл прибегать к словам для описания такого невербального создания, как музыка? Согласно знаменитому высказыванию Элвиса Костелло, «говорить о музыке — все равно что танцевать об архитектуре»¹ [1].

Но слова — это все, что у нас есть.

Однако, хотя некоторые музыкальные понятия имеют довольно точные и даже научные определения (то, что октава — это расстояние между двумя звуками при делении вибрирующей струны на две равные части, знали еще со времен Пифагора и не оспаривали), большинство ими не обладают. Слово «соната» (буквально «звучащее» или «сыгранное», в отличие от «спетого») может отсылать нас к шумным пьесам для ансамбля, написанным в начале XVII века венецианским композитором Джованни Габриели, или же к прихотливым внутренним сочленениям частей цикла, сочиненных Гайдном или Брамсом. Симфония может быть небольшим струнным фрагментом в начале антема² Перселла, трехчастным вводным номером к опере Иоганна Кристиана Баха или же, как в случае Малера, воплощением всего мира. Правила правописания и заимствования из других языков также могут порождать проблемы. Почтенный инструмент в вашей гостиной или же в школьном зале известен вам как пианино, но piano это просто итальянское слово, означающее «тихо», которое было заимствовано для названия нового инструмента за его способность менять громкость звуков. Австралийский композитор Перси Грейнджер в свое время объявил войну итальянским терминам, отказавшись использовать даже невинное слово *violin*, потому что оно произошло из итальянского, и предпочитая ему англосаксонский вариант *fiddle* (в том числе называя виолончель *bass fiddle*, а альт, несколько более благозвучно, — *middle fiddle*)³ [2].

Слова со временем меняются. Слово, которое я использовал в адрес Грейнджера, — «композитор». Практика его употребления привела к тому, что за ним закрепилось значение, которое предполагает вдохновенное, спонтанное высказывание. На деле в его этимологии также содержится идея сборки, соединения вместе каких-либо частей, последовательного расположения

¹ В нашей традиции эту фразу приписывают Фрэнку Заппе, но на самом деле, судя по всему, в том или ином виде она существовала еще в начале прошлого века.

² Антем (*англ.* anthem) — род кантаты в литургических практиках англиканской церкви, популярный в XVI–XVII вв.

³ *Violin, fiddle* — по-английски скрипка (*fiddle*, впрочем, имеет по большей части значение скрипки как народного, а не академического инструмента), соответственно, *bass fiddle* — «басовая скрипка» (виолончель), а *middle fiddle* — «средняя скрипка», то есть альт.

деталей рядом. Его значения включают в себя как искусность, так и искусство; как инженерное знание, так и способность слышать потаенные гармонии. Стравинский однажды сказал пограничнику, что он «изобретатель музыки», а не композитор [3].

В английском языке, этом насыщенном, подвижном, многослойном организме, есть и другие слова, обозначающие людей, которые создают вещи. Тот, кто имеет дело со словами, называется *wordsmith* (писатель) по аналогии с кузнецом (*blacksmith*). Человек, пишущий пьесы, называется *playwright* (драматург) по аналогии с колесником (*wheelwright*) или судостроителем (*shipwright*). Может быть, стоит композитора, который придает форму звукам, именовать *notesmith* или же *notewriter*? Не «мечтатель», а «создатель»?

Имена меняются со временем тоже. Имена английских композиторов XVI века Уильяма Бёрда (*William Byrd*) и Томаса Таллиса (*Thomas Tallis*) в современных им документах записывались как *Bird*, *Birde*, *Byrde*, *Byrdd* и *Talles*, *Talliss*, *Talless*, *Taliss* и еще множеством вариантов. Моцарт, как и всякий образованный полиглот XVIII столетия, переводил свое имя на язык тех мест, где находился, превращая данное ему при крещении *Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus* в *Gottlieb*, *Amadeus* и гибриды типа *Wolfgang Amadè Mozart*. Другие имена меняются под влиянием переездов, политики или же локального словоупотребления: Роланд де Лассус стал Орландо ди Лассо, Израиль Бейлин — Ирвингом Берлином, Фриц Дилиус превратился в Фредерика, Густав фон Холст потерял приставку «фон», а Шенберг — умляют¹. Некоторые музыканты известны по названию тех мест, откуда они родом (Палестрина, Виадана, Жиль Беншуа), другие под прозвищем или же сценическим псевдонимом (Генрих Фрауэнлоб², Уильям «Каунт» Бейси³, Якоб Климент-не-Папа — последний, судя по всему, получил прозвище в силу не вполне сейчас понятной шутки). Некоторые имена и поныне не имеют однозначной формы: ученые до сих пор спорят о том, был ли знаменитый английский энциклопедист XV века Джон Данстейбл на самом деле Данстейплом. Сам композитор не написал ни единой невмы, которая могла бы пролить свет на этот вопрос.

Есть еще и проблема технической терминологии, которая ставит перед нами вопрос о выборе языка для беседы о музыке. Можно писать так: «Главная тема изложена в минорной тональности, прежде чем разрабатываться после тонального сдвига с помощью тройного обратимого контрапункта в ракоходном движении».

Или же так: «Я повел ее прогуляться, и посреди фуги / она шла в *g-moll* / я вдруг начал в мажоре, и нечто совершенно шутовское, но в том же темпе, а затем наконец снова заиграл тему, но задом наперед; в конце концов мне

¹ То есть фамилия *Schönberg* стала писаться как *Schoenberg*.

² *Frauenlob* — нем. «Хвала Деве».

³ *Count* — англ. граф.

пришло в голову, а не смогу ли я эту шутовскую использовать для темы фуги? Я недолго задавал себе этот вопрос, а тут же так и сделал, и вышло все так аккуратно, будто мерку снимал сам Дазер»¹ [4].

Первый фрагмент — компиляция тех инструкций, которые учителя гармонии и контрапункта произносят с незапамятных времен. Второй — это Моцарт.

Какой из фрагментов писатель и пианист Чарльз Розен сурово назвал «несоблюдением критических приличий»? [5]

На самом деле оба способа необходимы и неизбежны. Как сказал поэт-песенник Сэмми Кан, «одно без другого не существует» [6]. Фокус в том, чтобы сохранять баланс.

Насколько подготовленным должен быть при этом читатель — вопрос дискуссионный. Надеюсь, этим я достаточно вам польстил. В любом случае осмотрительный автор может утешаться тем, что эта проблема не нова. В предисловии к своей великолепной «Истории музыки» 1776 года сэр Джон Хокинс предупреждал читателя:

Стилистически эта книга весьма однородна; немного отягощена техническими понятиями и свободна от дидактических оборотов речи настолько, насколько это возможно при объяснении доктрин и систем; также следует отметить, что существенные усилия были приложены мною для того, чтобы не позорить сей труд использованием фантастических фраз и способов изложения, которые, как говорится, были изобретены вчера и умрут завтра; они не составляют часть языка, они ничего не прибавляют к знанию и, по чести сказать, являют собой отборный вздор [7].

Я оставляю право своему читателю самому отыскать современные эквиваленты «фантастических фраз» и «отборного вздора», которые упоминает Хокинс. Так или иначе, данный путеводитель по мириадам музыкальных тайн разумнее всего читать, имея под рукой хорошую звуковую систему и стриминговый сервис (а лучше билет на концерт), чем слепо полагаться на ненадежные, малозначимые и недостоверные слова, заполняющие эти страницы.

И кстати, почему бы не станцевать об архитектуре, если вам этого хочется?

Перспектива

Еще один вопрос занимает историка музыки: сколько истории и сколько музыки? Как много о людях и как много о нотах? Намерение вместить практически всю западную музыку в один том иногда напоминает

¹ Цит. по: *Моцарт В.А.* Полное собрание писем. М.: Международные отношения, 2014. С. 73–74.

педантичную попытку Касобона написать «Ключ ко всем мифологиям» в романе «Миддлмарч»¹ или же состязание «Перескажи Пруста» в скетче «Монти Пайтон»². Но у такого метода, пусть и немного безумного, есть свои преимущества.

Если смотреть на историю музыки в перспективе, то можно разглядеть в ней разнообразные связи, а также понять, как и почему менялись со временем музыкальные стили.

Всякая музыка рождается внутри своего локального контекста. Какая-то ее часть выходит за его пределы. Ретроспективно мы, как правило, хорошо различаем лишь выдающиеся работы, упуская из виду всю ту окружающую их почву, на которой они выросли. Исключения со временем становятся образцами: уникальное делается парадигмальным.

Помимо исторических перемен в перспективе мы также можем увидеть и контекстуальные изменения, и речь не только об исполнительских практиках, хотя они, конечно, чрезвычайно важны, но и о том, как меняется практика слушания. У акта слушания есть социальное, эстетическое, интеллектуальное, моральное и духовное измерения. В разные времена люди слушали — равно как и писали, и исполняли — музыку по-разному, и нам необходимо понять, как они это делали, а также и то, для чего, по их мнению, они слушали то или иное произведение. Месса Палестрины напоминает пастве ее место в отношениях с Богом и церковью. Скромный менюэт Люлли³ — не просто милая мелодия. Он тешит самолюбие слушателя, позволяя предположить, будто тот знает верные движения — не только в танце, но и в остальных ритуалах столь драгоценного для него общества. Квартет Моцарта отражает идеи порядка, равновесия и рациональности, определявшие мысль XVIII столетия. Искусство в то время тайком прописывалось в договоре, заранее заключенном между композитором и слушателем, и ему не следовало быть слишком откровенным.

Бетховен все изменил. Бетховен сказал слушателям, что он опередил их; их задача — его догнать. Если мы его не понимаем — это наша вина.

Отличная идея, если ты Бетховен.

Однако приписывать ценности одного времени другому — логическая ошибка. Она может привести к тому, что мы примемся разыскивать в каждом поколении выдающихся гениев, даже если их, как Макавити⁴, не существует. Книжки, подобные этой, дают вам возможность прочитать

¹ «Миддлмарч» — роман английской писательницы Мэри Энн Эванс, писавшей под псевдонимом Джордж Элиот.

² В скетче участникам состязания предлагается за 15 секунд изложить суть «В поисках утраченного времени».

³ Люлли Жан-Батист — французский композитор и дирижер XVII в. — *Прим. ред.*

⁴ Персонаж книги стихов Т. С. Элиота «Популярная наука о кошках, написанная Старым Опоссумом» и мюзикла «Кошки» Э. Л. Уэббера, поставленного по этой книге.

как о композиторах, которых вы слышали и любите, так и о тех, кого вы не слышали или не любите, и обращаются с последними так же, как и с первыми.

С этим придется смириться. Всякую музыку следует оценивать сообразно с ее внутренними достоинствами — и она этого определенно заслуживает. Школы и стили не однородны, имеют мало общего и не наследуют друг другу. Еще более пагубной и вредной представляется идея о том, что популярная или структурно простая музыка по определению менее интересна, нежели самопровозглашенная «серьезная» или «сложная» музыка. Подобного рода различия бесполезны, и им пора исчезнуть.

Музыканты просто делают свою работу. Некоторые лишь инстинктивно догадываются, что развивают музыкальную мысль в новом направлении. Другие думают, что именно этим и занимаются (хотя на деле нет). Большая часть просто занимается своим делом — настолько хорошо, насколько может.

Musikgemälde¹ и муом

Как и в случае с другими областями науки, многие использовали открытия Чарльза Дарвина с целью показать, как развивается и меняется музыка (хотя один видный историк музыки и предостерегал их об опасностях «аналогий с биологической эволюцией», достойных только «простаков») [8]. Другая модель из области естествознания предлагает иной взгляд на развитие музыкальных стилей.

Немецкий натуралист Александр фон Гумбольдт отмечал, что природа порождает сходные реакции в ответ на сходные импульсы, даже невзирая на пространство и время. Он представил эти подобия в виде чудесной диаграммы, которую он назвал *Naturgemälde*, непереводаемым немецким словом, буквально значащим «картина природы», однако также, согласно его биографу, подразумевающим ощущение союза или цельности [9]. Области сходств нанесены здесь на схематичное изображение склона вулкана Чимборасо в Андах. Современная наука называет эти области «биомами»: классами живых существ, выказывающими определенное сходство за счет того, что реагируют на сходные воздействия и стимулы.

Может ли наблюдение Гумбольдта за природными свойствами послужить моделью наблюдения за историческим развитием музыки? И Арнольд Шенберг, и Чарли Паркер сочли унаследованный ими музыкальный язык устаревшим — и оба деконструировали его гармонию и звукоряд. Они существовали в одном и том же музыкальном эквиваленте биома (может быть, назовем его «муом»?), реагируя на воздей-

¹ Музыкальная картина, музыкальное полотно (нем.).

ствия со сходными характеристиками. И придворная опера XVII века, и французская большая опера XIX столетия, и пышные бродвейские постановки, и стадионный глэм-рок с их красивыми мелодиями, трико, ярким светом и прочей мишурой удовлетворяют спрос на дорогие массовые развлечения. Одни и те же запросы, один и тот же «муом». Современный автор-исполнитель с гитарой — то же, что и трубадур с лютней. Изысканный паспье¹ барочного композитора Мишеля Ришара Делаланда и песня Ирвина Берлина *Cheek to Cheek* служат одной и той же цели: дать возможность шикарно одетой паре знаменитостей продемонстрировать свои танцевальные навыки в кругу восхищенных зрителей. «Вестсайдская история», с другой стороны, относится к тому же типу произведений, что и «Риголетто»: утонченная техника вкупе с напевным стилем, служащие серьезной цели. Мотеты² Уильяма Бёрда о вавилонском пленении перекликаются со струнными квартетами Шостаковича. Французский *ars subtilior*³ воплощает выдержанную чувственность последних дней умирающей традиции, равно как и песни Хуго Вольфа и Рейнальдо Ана, написанные в конце XIX столетия.

Гумбольдт настаивал на необходимости изучать жизнь во всей ее полноте. Может быть, его метод позволит нам рассмотреть музыку во времени так же, как он рассматривал природу в пространстве, — как живое целое, а не как мертвую совокупность фактов.

Род: человек. Вид: композитор

Гении по определению уникальны. Однако, как правило, между великими творцами есть нечто общее. В первую очередь — их упорный труд.

Раннее обучение — ключ к успеху: Бенджамин Бриттен усвоил от своего наставника Фрэнка Бриджа все то же, что и Моцарт — от своего отца, а Томас Морли — от Уильяма Бёрда (равно как и то, что было неизвестно последним, разумеется). Музыка часто (хотя и не всегда) была семейным занятием, в силу чего в жизнь юного композитора с ранних лет входили не только звуки, но и повседневные правила практики и профессионализма.

Всем художникам требуется определенный распорядок дня: пусть даже идеи и льются непрерывным потоком («как из крана», по словам Аарона

¹ Паспье (*фр.* *passee-pied*) — французский танец, возникший в Средние века в крестьянской среде и позднее получивший придворный статус. — *Прим. ред.*

² Мотет (*фр.* *motet*) — полифоническое вокальное произведение, получившее распространение в Европе в Средние века. — *Прим. ред.*

³ «Утонченное искусство» (*лат.*) — исторический музыкальный стиль, характеризующийся крайней изысканностью нотации и приемов голосоведения, считается переходным стилем от средневековой музыки к ренессансной.

Копленда [10]), однако для того, чтобы придать им форму, необходима дисциплинированная работа за столом или фортепиано: многие из них полагают, что раннее утро — самое подходящее время для этого.

Стабильная работа — еще одна константа. Большинство великих умов вынуждено было тратить время и силы на споры со своими заказчиками, и далеко не все одерживали в них верх. Менее талантливые сочинители зачастую более преуспевали в мирских делах — на каждого Перселла приходится свой Николас Стаггинс¹, на каждого Шостаковича — свой Николай Набоков². Степень влияния коммерческих реалий на художественные императивы композиторов (и наоборот) — еще одна важная тема. Стравинский говорил: «Фокус состоит, конечно, в выборе заказа, в том, чтобы сочинить то, что хочешь, а потом уже принять заказ на написанное...»³, и ему это часто удавалось [11]. Многие — точнее, большинство из них — преподавали и исполняли музыку с тем, чтобы поддерживать себя в форме. Бриттен вспоминал, как одна светская дама на теннисном корте спросила его, чем он намерен зарабатывать себе на жизнь. «Я собираюсь стать композитором», — ответил молодой человек. «Надо же, — сказала дама, — а чем еще?» [12] Эту историю обычно преподносят как пример неспособности пожилой женщины понять артистические устремления художника, хотя на деле дама была совершенно права.

В роли исполнителей композиторы часто уясняют, как будет звучать то, о чем они мечтали за письменным столом. Гайдн «выучился тому, как следует обращаться с музыкантами, дабы с помощью сдержанности, подобающей похвалы и учтвого поощрения артистической гордости завоевать любовь оркестра» [13]. Бернштейн — нет. (Хотя мало кто обращался со своими коллегами так безобразно, как Чарльз Мингус, который во время репетиции разбил кулаком рот тромбонисту Джимми Непперу, испортив ему амбушюр⁴, из-за чего диапазон игры последнего уменьшился на октаву.)

Композиторы создают музыкальные стили, но и стили создают композиторов. Композиторы должны обладать подобающей техникой. Их труд требует усвоить все предыдущее музыкальное наследие с тем, чтобы привнести в него нечто новое, использовать его как основу или же

¹ Николас Стаггинс (ум. 13 июня 1700) — английский композитор, даже среди своих современников имевший славу посредственности.

² Николай Набоков (1903–1978) — русский композитор, педагог, писатель, двоюродный брат Владимира Набокова. Во время визита в Нью-Йорк в 1949 г. советской делегации, в составе которой был Шостакович, задал последнему на пресс-конференции ряд вопросов, связанных с запретом современной западной музыки в СССР. Шостакович уклонился от ответа. Распространено мнение, что Набоков пытался поставить Шостаковича в трудное положение в силу творческой зависти к нему.

³ Цит. по: Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. С. 270.

⁴ Амбушюр (*фр.* embouchure, от *bouche* — «рот») — положение губ, языка и лицевых мышц музыканта при игре на духовых инструментах.

отбросить все то, чему они выучились, сообразно со своими нуждами. Их орудия — это ремесло, грамматика, приемы: правила. Стравинский предпочитал «творить в оковах», полагая, что «индивидуальность ярче выделяется и приобретает большую рельефность, когда ей приходится творить в условных и резко очерченных границах»¹ [14]. Биограф Гайдна, Георг Август Грайзингер, писал о его убежденности в том, что «сухое следование правилам зачастую порождает сочинения, лишённые вкуса и чувства... в музыке совершенно запрещено лишь то, что оскорбляет разборчивый слух». Правила для Гайдна были подобны «тесной одежде и обуви, в которых человек не может ни вздохнуть, ни шевельнуться» [15]. Однако из этого не следовало, что композитор может сбросить полностью с себя одежду и обувь: юный друг Гайдна Моцарт считал, что музыкальная пьеса подобна «хорошо скроенному платью» и обязана «доставлять удовольствие, то есть должна во всякое время оставаться Музыкой...»² [16]. Анализ техники может подсказать нам, за счет чего это достигается (как правило, подобные описания делаются тогда, когда композиторы уже полностью сформировали свой стиль). Как говорил пианист и музыкальный критик Чарльз Розен, «возможности искусства бесконечны, но не безграничны» [17]. Другими словами, их бесконечность разворачивается внутри намеренно очерченных границ.

Какими они были? Легко сделать поверхностные выводы о связи между свойствами личности, привычками и творческим методом. На деле биографии великих композиторов демонстрируют целый спектр различных способов существования. Музыканты, в общем, почти такие же люди, как мы. Некоторые были счастливы в браке, как, например, Бах и Перселл. Другие, подобно Гайдну, — нет. Некоторые выказывали наряду с высокой творческой потенцией еще и сексуальную, как в случае Моцарта и Шумана; другие — как, скажем, Гендель, — нет. Некоторые, как Вагнер, были эгоистичны и почти маниакально сосредоточены на себе. Другие, подобно Мендельсону, были весьма доброжелательными и социальными созданиями, обожаемыми целым кругом друзей. Всем им приходилось иметь дело и с такими физическими условиями существования своего времени, как смерть, болезни и дрянная медицина. Одни только Бах, Перселл и Моцарт вкупе похоронили во младенчестве не менее 18 детей. Сколько творческих замыслов легло в землю вместе с их маленькими телами? Где теперь призраки этих детей? Можно ли разглядеть их в музыке и письмах отцов? Их трудно отыскать. Или же привычкой того времени в самом деле было рассматривать смерть как неизбежную случайность, которая так понятно объясняется расхожими религиозными фразами? Трудно в это поверить.

¹ Цит. по: *Стравинский И.* Хроника моей жизни. М.: Издательский дом «Композитор», 2005. С. 293, 330.

² Цит. по: *Моцарт В. А.* Указ. соч. С. 290.

История: течения и плотины

Музыковед Фридрих Блуме говорил: «История — это бегущий поток: плотины строят историки» [18]. Один из его предшественников, Гвидо Адлер, многое сделал для того, чтобы перенести концепцию «стилей и периодов» из истории изящных искусств и в музыковедение [19].

В целом эта книга — история западной, классической музыкальной традиции. Музыкальное время здесь разделено на части разной протяженности — от 50 (классицизм) до 100 000 лет (праистория) и ограничено прологом и эпилогом, в котором я рассуждаю о прошлом и будущем. Каждую часть (за исключением первой и последней) предваряет введение, в котором затрагиваются общие вопросы: в частности, там речь идет об идеях и внешних силах, воздействовавших на музыку соответствующего времени; о месте композитора в обществе; излагается техническая информация о музыкальных стилях; а также приводится некоторое количество релевантных музыкальных примеров. Подобная структура позволяет мне не прерываться внутри глав на объяснение того, что такое fuga: у музыкальных форм тоже есть история, как и у людей, и у мест.

Названия, используемые здесь для обозначения тех или иных периодов в истории музыки, санкционированы лишь традицией их употребления: сами по себе они вовсе не являются историческими фактами. Границы между периодами весьма расплывчаты — поэтому датировки в названиях глав часто пересекаются. Однако от них есть польза, поскольку они обозначают не только то или иное направление в музыкальных стилях и техниках, но также и обусловившие их идеи, нравы и верования.

Писатель Генри Джеймс однажды сказал, что «мы лучше всего понимаем великого человека тогда, когда смотрим на него через призму смерти» [20]. Большинство людей, о которых рассказывает эта книга, мертвы. Однако идея того, что их репутация остается неизменной после того, как закончены все их земные свершения, ошибочна. История музыки — это также история историй. Репутации меняются со временем, обнажая многое не только в наблюдателе, но и в наблюдаемом. Труды замечательных авторов, писавших о музыке, таких как Маттезон, Берни, Форкель, Грайзингер, и многих других из их лагеря, наглядно демонстрируют, что историк, как и композитор, существует внутри контекста. В большей степени контекст определяется окружавшей его интеллектуальной атмосферой. Но также и репертуаром, который он слушал. Исследователи, писавшие о музыке барокко и Ренессанса всего лишь полвека назад, просто-напросто слышали меньше нашего. С другой стороны, я в силу необходимости должен был написать здесь об операх Маршнера, Мейербера, Мерканданте и Спонтини, однако в театре не слышал ни единой их ноты несмотря на то, что в их время этого было практически невозможно избежать; так что здесь преимущество на стороне современников.

Когда вы разглядываете ландшафт, то, что вы видите, по большей части зависит от точки обзора.

Добро пожаловать в музей: источники, письменные и прочие

В основе исторических описаний музыки лежит ряд ключевых идей и вопросов: существует ли канон великих музыкальных произведений? Что делать с сочинениями и композиторами, знаменитыми в свое время, а ныне почти забытыми? Кто был прав? Если Шопен играл одну и ту же вещь подряд дважды, но по-разному (как это следует из известной легенды), то которая из версий является оригиналом? Существует ли на самом деле оригинал? Как бы он записал эту вещь нотами?

Нотная запись размечает и направляет историю. Большая часть музыки человечества не записана. Вы знаете множество детских стихов, народных и рождественских песен и футбольных кричалок, но вам не нужно было их специально учить — они просто есть, и все. Так работает устная традиция. В другой, совершенно отдельной письменной традиции авторской музыки нотная запись видоизменялась в рамках определенных стадий развития, и на каждой из них существовали ограничения, которые на новой ступени необходимо было устранить. Этот факт порождает вопрос о том, насколько выразительные средства определяют то, что выражается, и наоборот. В ренессансной музыке нет символа для обозначения нот с двумя точками оттого, что стиль того времени в них не нуждался, или же композиторы не использовали такие ноты потому, что не знали, как их записать? Или же и то и другое? Как практика, при которой композитор записывает идеи на листе, а затем транскрибирует голоса в разные нотные тетради для каждого инструмента (а не в общую партитуру), оказывает влияние на результат? Музыка, которая предназначена для исполнения по памяти, как правило, не записывается вовсе. Ирвин Берлин так и не выучился нотному чтению (как и Пол Маккартни). В поздние годы он предпринимал несколько попыток научиться этому, но всякий раз бросал, потому что находил, что каракули на пяти нотных линиях, которые у него получались, «не были похожи на музыку» [21]; в случае с The Beatles конечным результатом их труда было выступление или студийная запись, а не значки на листе бумаги. Джазовый пианист Эрролл Гарнер говорил: «Когда ты читаешь, тебя не слышно» [22].

Есть еще и такое старое доброе подспорье в человеческих делах, которое называется удачей. Какая-то музыка дошла до наших дней оттого, что лист, на котором она была записана, не использовали затем ни для чего другого — ни для переплета счетов, ни для того, чтобы заткнуть сипящую органную трубу. К известным утратам относятся цикл кантат Баха и музыкальные сокровища королевской библиотеки в Лиссабоне, значащиеся в дошедшем до нас каталоге, однако уничтоженные во время разрушительного землетрясения 1755 года. Неизвестные утраты нам недо-

ступны: они составляют параллельную историческую вселенную, которая должна существовать, однако для нас недостижима. Источники тоже бывают разными, не только в силу практических причин, таких как переход от рукописных изданий к нотопечатанию, но и потому что одни композиторы прилагали множество усилий для сохранения своего наследия, другие же — нет. Родственники музыкантов также играют разную роль: Вера Стравинская способствовала незыблемости репутации своего мужа после его смерти; Вильгельм Фридеман Бах продал свою часть рукописей отца, чтобы расплатиться с долгами. Работая с документами, необходимо понимать контекст их появления: Карл Филипп Эмануэль Бах и Макс Мария фон Вебер пишут о своих знаменитых отцах с любовью и признательностью; колоритные персонажи вроде друга Мендельсона, Эдуарда Девриента, любят преувеличивать свою роль в выдающихся событиях; остроумные авторы, подобные Иоганну Маттезону, могут ради эффектного сюжета пренебречь исторической достоверностью; коллеги могут быть щедрыми на похвалы, соперники — язвительными и завистливыми. Писатели сочиняли вымышленные истории из жизни композиторов с давних времен: Эдуард Мерике — о Моцарте, Ромен Роллан — о Бетховене, Джеймс Р. Гейнс придумал своего Баха, а Джеймс Хэмилтон-Патерсон переосмыслил фигуру Элгара, сказав при этом: «Я пытался писать столь же достоверно, сколь и увлекательно» [23]. Английский историк Джордж Дэнджерфилд напоминает нам, что история «примиряет противоречия и уравнивает возможности и, наконец, достигает реальности вымысла, наивысшей реальности из всех» [24]. Все письменные источники в той или иной степени вымысел: автор письма, даже если он сочиняет его в тот же день, когда случилось описываемое событие, выбирает, что допустимо в его рассказе, а что нет.

Наконец, книги, подобные этой, особенно уязвимы для критики, указывающей на то, что в них не вошло. Подобно футбольному тренеру, осмысляющему сделанные им замены в конце игры, я могу оценить свой выбор лишь тогда, когда мне становятся очевидны очертания целого: стоило ли мне выпустить на поле Алессандро Скарлатти в первом тайме; хватит ли десяти минут игры Терниджа, чтобы укрепить левый фланг в финале матча? Возможно, достаточно будет сказать, что это мой выбор. В конце концов, это история музыки, а не История.

«Иди послушай музыку»

Холодным весенним вечером 1745 года изящная миловидная французская певица-сопрано Элизабет Дюпарк появилась на сцене Королевского театра в Хеймаркете, чтобы представить непостоянной английской публике блестящую новую ораторию Георга Фридриха Генделя «Валтасар».

Либретто к ней написал лучший либреттист Генделя, талантливый, хотя и сварливый Чарльз Дженненс. Он начинает свое повествование с описания расцвета и упадка человеческих цивилизаций:

Тщета и непостоянство царства человеческого!

Далее он эффектно сравнивает их судьбу с течением человеческой жизни:

Сперва, слабая и жалкая, она едва держит голову,
Едва способна протянуть беспомощные младенческие руки.

Стал бы вспыльчивый Дженненс возражать против того, чтобы современный историк использовал его динамичные образы для описания истории музыки, как до, так и после того туманного лондонского дня? Или он сказал бы (как однажды сказал о Генделе), что, по его мнению, у историка «тараканы в голове»? [25]

Вероятно. Однако его текстом можно проиллюстрировать историю, изложенную на этих страницах.

«Беспомощный младенец, слабый и жалкий» — это, быть может, первые пробуждения в человеке чувства ритма и ощущения высоты звука. Дженненс продолжает:

Но вскоре она жаждет
Власти и богатства и не терпит возражений.

Как и музыка во времена Генделя и Дженненса.

И вот, созрев, хватает все,
До чего может дотянуться.

«Созрев» — это, видимо, синтез, предложенный Моцартом.

Преступает все границы (Бетховен);
Грабит и опустошает испуганный мир
(довольно верное описание пугающих романтических образов
Шуберта и Берлиоза);
Старее и вздувается до немислимых размеров (Вагнер);
Чудовище в своей утробе вскармливает
Гордость (Малер); роскошь (Штраус); ложь и вероломство
(смерть последних законов тональности);
... и вот уж, видя, что она ослабла,
Берет над нею верх иная народившаяся сила.
Неравный бой (джаз, модернизм, поп)!
С усердием наносит удары

Ее дряхлому остову (панк, фанк, выбирайте сами...)
Она роняет голову, дрожит
И падает, чтобы уж не подняться вновь!

Но, говорит Дженненс, история на этом не кончается; напротив, она начинается снова:

И победитель, поднявшись над ее останками,
Идет все тем же призрачным путем к обманному величию,
А после встречает такой же конец.

Не это ли очертания истории Альбинони и Эла Джонсона, Бёрда и The Byrds, крумгорна¹, ракоходного канона и Kraftwerk?

Не знаю. Это бесконечная история.

Один из крестьян Верди был потрясен тем, что его господин способен зарабатывать деньги, рисуя маленькие крючки на пяти прямых линиях.

Эти линии не всегда были прямыми, и их не всегда было пять. Но они подцепили на свои чернильные крючки одни из самых забавных, глубоких, беспокойных, трогательных и правдивых описаний человеческой природы.

Это их история.

¹ Крумгорн — духовой музыкальный инструмент.

Пролог

ПЕРВЫЙ МИЛЛИОН ЛЕТ



У этой истории нет начала.

Когда впервые шаги двух гоминидов совпали, позволяя им насладиться получившимся ритмом?

Практики, которые мы опознаем как музыкальные, то есть так или иначе связанные со стабильной высотой звука, ритмом, вокальной экспрессией и особым инструментарием, составляли часть человеческой жизни со времен появления нашего вида и даже ранее.

Орудия труда, которым миллион лет, заставляют нас задуматься о разуме, для которого, по словам музыковеда Гари Томлинсона, характерна «фундаментальная способность к человеческой музыке» — умение связать воедино жесты и социальное взаимодействие, необходимые для ее воспроизведения [1]. «Голосовой ландшафт» коллективных действий допускает идею того, что, возможно, уже 500 000 лет назад существовал некий «протоязык»: концепция, впрочем, весьма спорная и чреватая ошибками. Томлинсон утверждает, что музыка одновременно близка языку и отличается от него: «Песню можно назвать второй моделью современного поведения после языка» [2]. Наши более близкие предки в течение последней четверти минувшего миллиона лет продолжали выработать структуры и иерархии, которые создают принципиальные условия для появления музыки, пусть они и не настолько хорошо разработаны, как грамматика: «Неандертальцы не могли петь так, как это делают современные люди, и не говорили на языке в нашем пони-

Научно-популярное издание
Танымал ғылыми басылым

Гант Эндрю

ПЯТЬ ПРЯМЫХ ЛИНИЙ

Полная история музыки

Ответственный редактор *М. Терехова*
Выпускающий редактор *Е. Салодовникова*
Редактор *Л. Никитина*
Художественный редактор *А. Коннов*
Технический редактор *Л. Синицына*
Корректоры *С. Луконина, О. Ануфриева*
Верстка *Е. Горячкина*

В оформлении обложки использованы картины
«Натюрморт с атрибутами музыки» (Жан-Батист Шарден, 1765 г.),
«Музыкант» (Бартоломеус ван дер Хелст, 1662 г.),
«Три музыкантки» (мастер женских полуфигур, ок. 1530 г.)

Подписано в печать / Баспаға қол қойылды 15.08.2024.
Формат 72×100^{1/16}. Гарнитура «OriginalGaramond BT».
Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 49,21.
Тираж 2000 экз. М-НІS-29559-01-Р. Заказ №

Изготовитель: ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус» — обладатель товарного знака «КоЛибри» 115093, Москва, вн. тер. г. муниципальный округ Даниловский, пер. Партийный, д. 1, к. 25 Тел. (495) 933-76-01, факс (495) 933-76-19 E-mail: sales@atticus-group.ru	Өндіруші: «Издательская Группа «Азбука-Аттикус» ЖШҚ — «КоЛибри» тауар белгісінің иесі 115093, Мәскеу, қ. іш. аум. Даниловский муниципалдық округі, Партийный т.ш., 1-үй, к. 25 Тел. (495) 933-76-01, факс (495) 933-76-19 Эл. поштасы: sales@atticus-group.ru
Филиал ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус» в г. Санкт-Петербурге 191024, Санкт-Петербург, Херсонская ул., д. 12-14, лит. А Тел.: (812) 327-04-55 E-mail: trade@azbooka.spb.ru www.azbooka.ru; www.atticus-group.ru	Санкт-Петербург қаласындағы «Азбука-Аттикус» Баспа Тобы» ЖШҚ филиалы, 191024, Санкт-Петербург, Херсон көшесі, 12-14 үй, лит. А Тел.: (812) 327-04-55 Эл. поштасы: trade@azbooka.spb.ru www.azbooka.ru; www.atticus-group.ru
Отпечатано в России.	Ресейде басып шығарылған.

Техникалық реттеу туралы РФ заңнамасына сай басылымның сәйкестігін
растуа туралы мәліметтерді мына адрес бойынша алуға болады:
<http://atticus-group.ru/certification/>.

Знак информационной продукции (Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.)
Ақпараттық өнім белгісі (29.12.2010 ж. № 436-ФЗ федералдық заң)

