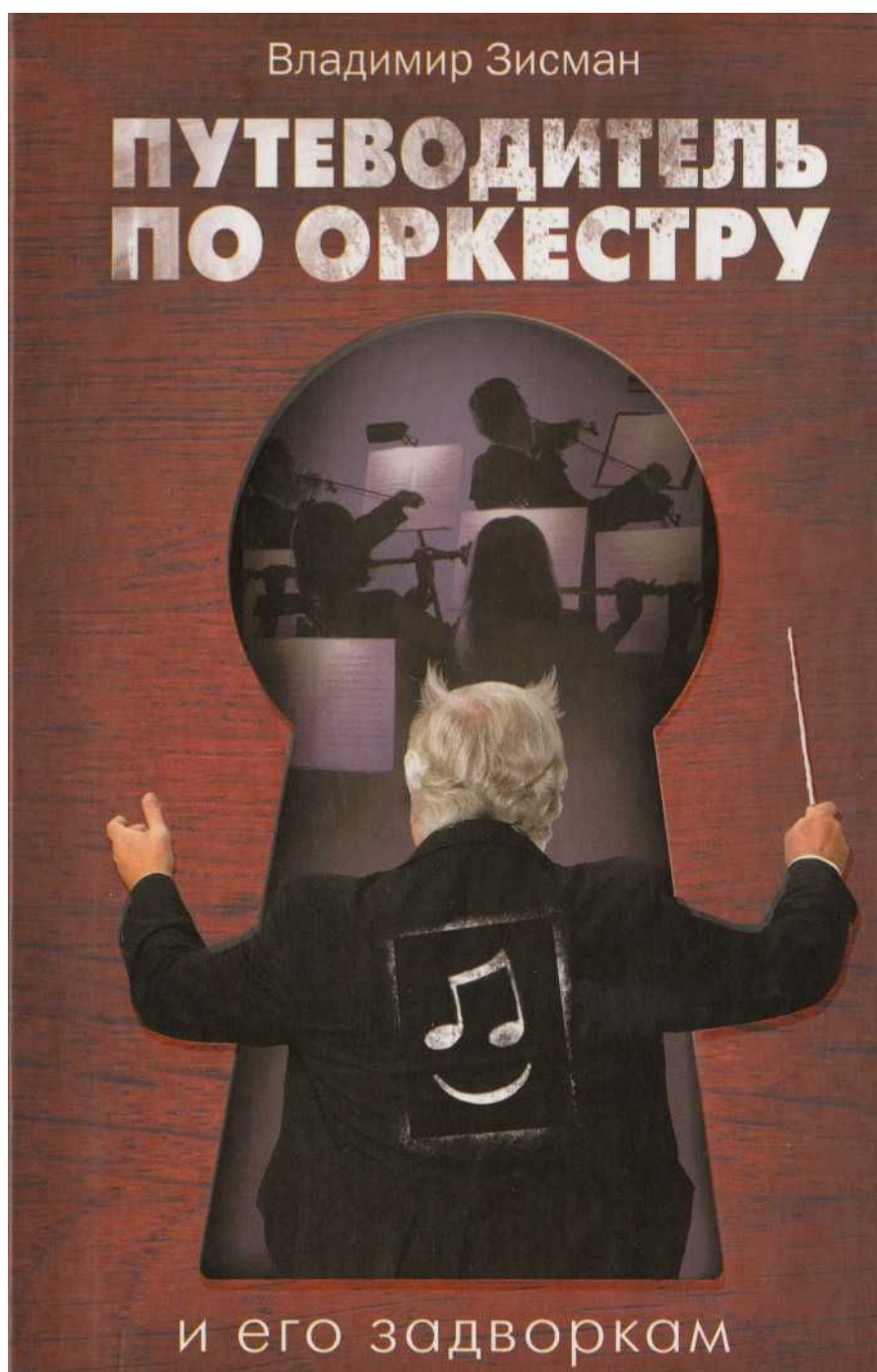




Аннотация

Эта книга рассказывает про симфонический оркестр и про то, как он устроен, про музыкальные инструменты и людей, которые на них играют. И про тех, кто на них не играет, тоже.

Кстати, пусть вас не обманывает внешне добродушное название книги. Это настоящий триллер. Здесь рассказывается о том, как вытягивают жилы, дергают за хвост, натягивают шкуру на котел и мучают детей. Да и взрослых тоже. Поэтому книга под завязку забита сценами насилия. Что никоим образом не исключает бесед о духовном. А это страшно уже само по себе. Но самое ужасное — книга абсолютно правдива. Весь жизненный опыт

однозначно и бескомпромиссно говорит о том, что чем точнее в книге изображена жизнь, тем эта книга смешнее.

Правду жизни я вам обещаю.

Оглавление

- ☐ Цикл благодарностей
- ☐ Это не энциклопедия И ничего общего с ней не имеет
- ☐ Об этой книге
- ☐ Путеводитель по оркестру и его задворкам
- ☐ Забудьте все, чему вас учили в институте
- ☐ Про оркестр. Вообще
- ☐ Ужасы и кошмары
- ☐ Публика и оркестр
- ☐ Некоторые особенности поведения в оркестре, или Оркестровая этика
- ☐ Акустика
- ☐ Звукозапись
- ☐ Концертный костюм
- ☐ Бойцы невидимого фронта
- ☐ Маленькая, скромная такая глава
- ☐ О нотах
- ☐ Репетиция оркестра
- ☐ Гимн халтуре
- ☐ Гастроли
- ☐ Дирижер
- ☐ Плавно переходим к музыкальным инструментам
- ☐ Валторны
- ☐ Скрипка — царица полей
- ☐ Альт
- ☐ Виолончель
- ☐ Контрабас
- ☐ Туба
- ☐ Арфа
- ☐ Фортепиано
- ☐ Флейта
- ☐ Английский рожок и гобой
- ☐ Кларнет
- ☐ Немножко о саксофоне
- ☐ Фагот
- ☐ Труба и тромбон
- ☐ Тромбон
- ☐ Ударники
- ☐ Послесловие к первому изданию Оно же предисловие ко второму
- ☐ издание и автор_

Цикл благодарностей

Всякая мало-мальски толстая книга начинается со слов благодарности. Из естественного и очень правильного чувства это превратилось в литературную традицию. И на первой странице даже бульварного эротического романа в формате pocketbook можно прочесть что-нибудь вроде: «Спасибо любимой Кэрл за все, чему она меня научила и благодаря чему я смог написать эту книгу». После этого книга читается с особым интересом.

Список людей, к которым я обращусь с благодарностью, будет очень велик.

Я благодарен своей бабушке, которая доброй, но железной рукой погрузила меня в мир музыки так, что пузыри пошли.

Папе и маме, которые так же заботливо не оставили мне ни одного шанса увернуться от этого прекрасного мира.

Спасибо всем учителям школы им. Гнесиных, а в особенности ее директору Зиновию Исааковичу Финкельштейну и учительнице сольфеджио Софье Федоровне Запорожец, благодаря вниманию и проницательности которых меня не вышибли из школы за безделье и общую профнепригодность, несмотря на то что имели для этого все основания.

Спасибо моим педагогам И. Ф. Пушечникову и Л. В. Кондакову, которым пришлось со мной очень нелегко, потому что смысл того, чему тебя учат, понимаешь только тогда, когда начинаешь работать. И коллегам из первой в моей жизни группы гобоев в театре Станиславского и Немировича-Данченко, которые опекали меня не менее заботливо, чем Ниро Вульф свои орхидеи.

Спасибо жене, которая, не будучи музыкантом, обеспечивала экспертизу текста с общечеловеческих позиций, и сыну, который, все-таки став музыкантом (вопреки моим стараниям, кстати говоря), иногда консультирует меня и, кроме того, является стабильной и устойчивой точкой отсчета в области здравого смысла.

Спасибо всем замечательным людям, с которыми мне приходилось встречаться или работать, потому что без них не было бы этой книги. И даже не очень хорошим, которые умели доводить свою пакостность до уровня такого высокого искусства, что это внушало некоторое восхищение. «Пожалуй, самой лучшей благодарностью будет, если я вовсе не стану упоминать здесь их имена» (Т. Пратчетт).

Спасибо всем, кто задавал такие вопросы, которые никогда не пришли бы мне в голову.

Отдельная благодарность Кириллу и Мефодию, Гвидо из Ареццо, Стиву Джобсу, настоящим ученым, которые умеют читать на латыни и старонемецком и пересказывают мне все это по-русски. Терри Пратчетту, Сергею Довлатову и Венедикту Ерофееву за то, что они видят мир таким, каков он есть, а также моим основным работодателям: И. С. Баху, В.-А. Моцарту, Л. Бетховену, Ф. Шуберту, И. Брамсу, Э. Григу, М. И. Глинке, А. Дворжаку, К. Дебюсси, М. П. Мусоргскому и многим-многим другим, и

персонально П. И. Чайковскому, которые уже не одно десятилетие совершенно бескорыстно (т. е. без авторских отчислений) меня кормят. В последние годы этим всерьез занялись также Россини, Беллини, Доницетти, Верди, Пуччини, Масканьи, потому что я работаю в оперном театре.

Кроме того, я очень благодарен судьбе, которая при всех моих выходках, удивлявших не только меня, но и окружающих, всегда выбирала наиболее интересную вероятностную тропинку, а то и сама подсовывала что-нибудь забавное, причем всякий раз делала это очень вовремя. Мне оставалось только в энный раз удивленно моргнуть глазами и поблагодарить ее за очередной подарок — например, эту книгу.

Это не энциклопедия И ничего общего с ней не имеет

...В таких случаях нужно задуматься, о чем здесь речь, при этом не забывая, что давние авторы писали не для нас, а для своих современников. Для нас же часто более важным является то, чего не писали, ведь не записывали того, что было само собой понятным и общеизвестным. Не существует ни единого трактата, после простого прочтения которого можно было бы подумать, будто знаешь все.

Николаус Арнонкур. Музыка языком звуков

Об этой книге

Извращений, собственно, только два — это хоккей на траве и балет на льду.
Фаина Раневская

Фаина Георгиевна, конечно, не могла охватить все виды человеческих извращений, но традиция объяснять глазам то, что предназначено для ушей, безусловно, занимает в этом ряду свое почетное место. Возможно, существуют вещи еще более странные, чем книга о музыке. Например, книга, набранная шрифтом Брайля, о живописи. Или аудиокнига о запахах.

Говорить о музыке — все равно что танцевать об архитектуре.
Приписывается всем подряд

А что делать? Конечно, я мечтал бы о мультимедийной книге, похожей на издание «Еженедельный пророк» в «Гарри Поттере». С движущимися картинками, с музыкальными примерами, интерактивными ссылками. В

общем, о замечательной книге, которую воспитанные люди читали бы в наушниках. Естественно, я понимаю, что вы сразу подумали про Интернет. Я и сам подумал. А как такую книгу в метро читать? Только в зоне Wi-Fi? Так что спасибо хоть, что не на глиняных табличках (их и до метро не дотащишь: тяжелые) с элементами наскальной живописи и иллюстрациями охрой.

Что касается списка использованной и рекомендуемой литературы, то его, разумеется, не будет. Любое пояснение к тексту, а также музыкальные примеры легко можно найти в Интернете. Все зависит от вашей любознательности или от того, где вас застал вопрос. И если, допустим, слова «Во поле березка стояла» отошлют вас к финалу Четвертой симфонии Чайковского, «У кошки четыре ноги» — к «Республике ШКИД», «Так судьба стучится в дверь» — к Пятой Бетховена, а, например, слова одного классика-энциклопедиста о том, что то или иное произведение «посильнее, чем “Фауст” Гете», никуда не отошлют, то у вас под рукой есть кнопочки с буквами и соответствующий браузер.

И, в этом смысле рассчитывая на помощь Интернета, я могу надеяться, что, если вам что-нибудь покажется непонятным или особо заинтересует, вы всегда сможете расширить свои познания до оптимальных границ. Не преступая их. Потому что в этом случае вы рискуете не вернуться к книге. Но, аккуратно заглянув, опираясь на названия произведений или фамилии авторов и исполнителей, в YouTube, вы получите там то, чего не смог вам дать Иоганн Гутенберг или Иван Федоров. Именно поэтому я не буду особо заморачиваться ссылками или излишними объяснениями — вы знаете, где всегда можно получить ответ на корректно заданный вопрос. Если же вам что-то все же покажется слишком сложным или попросту неинтересным, просто пропустите этот кусок и читайте дальше.

Единственное, что удалось сделать по части мультимедийности, — это замечательные иллюстрации Жени Двоскиной, которые изумительно заполняют те смысловые ниши, которые невозможно выразить в слове. И в звуке.

Путеводитель по оркестру и его задворкам

...На восемьдесят процентов флейтисты ненормальные. Что-то этот инструмент делает с их мозгами, отчего они страдают той или иной формой помешательства. Инструмент — я еще в училище обращал на это внимание — накладывает на человека неизгладимую печать. Вот странноватая каста виолончелистов — благородных тугодумов с философской складкой. Скрипачи, наверное, фигляры, хотя своего запаха не различаешь, это понятно. Зато альтистов, недоношенных скрипачей, знаешь лучше, чем кого бы то ни было: в какие бы артистические и прочие наряды ни облачались они, ущербность, альтовые уши будут торчать всегда. Можно говорить о контрабасистах, этих грузчиках мебели, или о тромбонистах,

укладывающихся в неожиданную пропорцию со скрипачами: как последние относятся к альтистам, так первые относятся к молодцам из той пивной, что зовется «Отрыжка длиной в жизнь»; о вокалистах — с их хорошей внутричерепной акустикой; о валторнистах — в семействе медных они подкидыши: больно уж цивилизованны. Наконец, про главных дирижеров, которых нужно душить в зародыше.

Л. Гиринович. Обмененные головы

Существует три знаковых, канонических путеводителя по оркестру. Возможно, есть что-то еще, но я вспомнил в первую очередь эти. В хронологическом порядке. «Петя и волк» Прокофьева (вот интересно-то, а волк с большой буквы или нет? Если с большой, то коллизия приобретает, видимо, какой-то другой уровень драматизма, антагонистического противостояния. Но, с другой стороны, вся эта толпа животных, включая дедушку, — действующие лица... Значит, все-таки с большой?). Прокофьевская идея действительно очень интересна. И инструменты, и характеры очень точны и органичны. И дети на всю жизнь запоминают (а потом их еще много лет тычут мордой), что флейта — это птичка, гобой — утка, ворчливый дедушка — фагот (а потом они еще узнают от Грибоедова, что фагот плюс к этому еще и хрипун, удушенник) и т. д. Хотя в простейшем случае все верно. Потом, когда чуть подросшие детки идут на «Лебединое озеро», они уже точно знают, что «Танец маленьких лебедей» в оркестре исполняют две утки в сопровождении удушенника-дедушки.

Второе произведение «про это» написал Бенджамин Бриттен. Оно так и называется «Путеводитель по симфоническому оркестру» и написано в форме темы с вариациями (на тему Генри Перселла), где каждая вариация исполняется разными инструментами и оркестровыми группами. «Путеводитель...» чуть менее известен, но очень хорош. Как, впрочем, и все те произведения Бриттена, которые написаны с ласковой иронией на темы композиторов прошлого.

Ну и конечно, «Репетиция оркестра» Федерико Феллини — азбука и катехизис оркестра. Если не считать отдельных малозначительных деталей, то это действительно обобщенный слепок социума под названием «оркестр». Я смотрел фильм тогда, когда он появился, то есть в самом начале своей профессиональной деятельности, и пересмотрел сейчас. Во-первых, оказалось, что я его почти весь помню, а во-вторых, и это совпадает с впечатлением коллег, которые с моей подачи его пересмотрели, удивительно, насколько точно показаны оркестровые типажи и психология оркестровых музыкантов (с поправкой, конечно, на раздолбайское итальянское профсоюзное законодательство, которому остается только завидовать).

Все прочие попытки рассказать об оркестре и музыкальных инструментах можно считать апокрифическими. (Особый жанр — это учебники инструментовки, но это другая история.)

Самое жестокое, что может быть в этой области просвещения и культуры, — это уже ставшие легендарными рассказы об оркестре Светланы Виноградовой для детей и божьих одуванчиков. С точки зрения оркестрантов, конечно. Само ее появление наводило на музыкантов ужас. Потому что вместо штатных двух отделений по сорок минут и окончания мероприятия с учетом антракта в четыре с копейками (концерты были дневные) удовольствие прощания с прекрасным откладывалось на неопределенный срок. Или, по крайней мере, до тех пор, пока интересы детей окончательно не перемещались от любопытного мельтешения на сцене в сторону фантиков от конфет или пи-пи.

Мало того что увлекательный рассказ о музыкальных инструментах уходил в бесконечность, вгоняя в сон в первую очередь оркестр, а затем и молодых мамаш с детьми, так еще и в самый неожиданный момент звучала фраза вроде: «Послушайте, дети, как божественно звучит тема фагота в “Болеро” Равеля!» — и фаготист, уже минут двадцать как сомлевший и еще не досмотревший сон о покупке шифера для дачи, вздрагивал и пытался из пересохшей трости издать заявленные божественные звуки.

Я сейчас тоже займу свое место в этом скорбном ряду просветителей. Но пойду я не по пути Прокофьева и Бриттена, а также незабвенной Светланы Викторовны Виноградовой и прочих филармонических дам, печальными и торжественными голосами оракула переправляющих, как Харон, детей, а также их родителей в царство Прекрасного. Я пойду скорее по пути Феллини, который единственный из всех этих безусловно достойных граждан догадался, что на музыкальных инструментах играют люди. Музыканты с тонкой трепетной душой, глубоким пониманием музыки и широким набором вредных привычек.

С кого бы начать?

Если по партитуре, то с флейты-пикколо. Если по значимости, то все-таки со скрипок. Психиатр начал бы с флейтиста. Для программера самое забавное — рояль («Удивительная клавиша! Первый раз вижу, чтобы Shift был под ногой!»). С точки зрения пожарного интереснее всего контрабас: он горит гораздо дольше скрипки. Для ребенка ближе большой барабан...

А потом, по какому принципу группировать инструменты? Первые и вторые скрипки — это один инструмент или два? Конструктивно, безусловно, одно и то же. Функционально — нет. Струнные, духовые, ударные... С точки зрения способа извлечения звука из предмета? Да, они делятся примерно так. Но мы ведь разглядываем оркестр. Тогда нам интереснее место инструмента в музыкальном контексте, потому что постукивание палочки дирижера по пульту и палочки ударника по барабану, будучи технически практически идентичными, несут почти противоположный музыкальный смысл.

Стоп. Минуточку. Мы ведь говорим об оркестре, а не об инструментах. Вот один человек, не играющий ни на чем, уже засветился — это дирижер. К нему мы еще обязательно вернемся, потому что и публика, и оркестранты очень часто задают себе вопрос: «Кто этот человек и чем он занимается?» Хотя, по правде сказать, оркестранты задают его в других, менее филармонических выражениях. Ответить на этот вопрос непросто, независимо от того, с какой стороны вы смотрите на дирижера. В буквальном смысле.

В оркестре помимо дирижера есть еще люди, не играющие на сцене или в оркестровой яме, но выполняющие очень нужную, а иногда и нервную, и даже вполне каторжную работу, которую не пожелаешь ни себе, ни врагу. Я их пока называть не буду, чтобы сохранить интригу и, возможно даже, внутренний драматизм повествования, но мы с ними обязательно встретимся в главе под названием «Бойцы невидимого фронта».

Слово «оркестр» настолько многозначно, что в нем может скрываться все: и совокупность партитуры, и сто человек на сцене или шестнадцать на кладбище (но тоже пока с инструментами), социум друзей и единомышленников или, наоборот, Государственный академический серпентарий, пиратская шхуна или гастролирующий концлагерь.

На оркестр можно смотреть как на мощное коллективное действо, а можно сравнить его с группой осликов, которые всю жизнь ходят по кругу, вращая жернова классического симфонизма под безжалостной плетью надсмотрщика с палочкой. И вообще, достойное ли интеллигентного человека дело — всю жизнь издавать разные звуки, в том числе, кстати говоря, не всегда высокохудожественные: ведь играем что дают... И как можем...

Вот поэтому, ввиду всего этого многообразия явлений под названием «оркестр», книга будет иметь очень разветвленную, я бы даже с гордостью сказал, бесформенную структуру, максимально адекватно отвечающую стоящей перед нами задаче.

О диалектике и противоречиях

Хочу вас сразу предупредить: на страницах этой книги вы наверняка найдете мысли, с которыми будете категорически не согласны. Главное — не волнуйтесь. Просто читайте дальше. Рано или поздно в этой же книге вы найдете противоположную мысль, которая порадует вас совпадением с вашей точкой зрения.

Просто музыка так устроена. Она успешно включает в себя такое огромное количество понятий и всего прочего, что линейно и однозначно рассказать о ней невозможно. Внутри нее абсолютно органично сосуществуют железная логика и полная отвязность, наука в ее классическом понимании и интуитивно-медитативный тип мышления.

Проще говоря, вы уже поняли, что я оставляю за собой право на некоторую безответственность.

О чем мы, собственно?

— Я хомячка завернул в целлофан и положил в морозилку.

— Зачем?!!!

— Ну, он умер, а я домой вернусь только после вечернего концерта.

Из разговора с коллегой перед началом утренней записи на «Мосфильме»

Оркестр — большой коллектив музыкантов, играющих на различных инструментах и совместно исполняющих написанные для данного состава произведения.

Большая советская энциклопедия. 1969–1978

Только не надо мне здесь рассказывать про богему. Какая, в пень, богема, если ты приходишь после концерта в одиннадцать, а надо проверить, сделаны ли у ребенка уроки, уложить его спать, сварить обед, а утром собрать в школу (это я о тяжелой женской доле). А днем в перерыве позвонить ребенку и поинтересоваться, позанимался ли он на скрипке (валторне, фаготе, виолончели — нужное подчеркнуть), потому что почти все оркестранты с бескомпромиссным упорством лосося, идущего на нерест, передают грабли, по которым всю жизнь ходят, своим детям. С мужской долей, может, и попроще, но эффект тот же. А ведь еще и позаниматься надо, потому что все навыки, наработанные непосильным трудом, во время работы сильно амортизируются. Причем тем быстрее, чем хуже музыка, которую играешь. А если попал на халтуру в плохой оркестр, то только успеваешь изумляться тому, с какой скоростью деградируешь.

Так, о халтурах и их пользе мы еще поговорим, а пока вернемся к разговору о менталитете оркестранта.

Сложнейший психотип, скажу я вам. (Более того, шепну на ушко, но только вам: они здесь все сумасшедшие. Но я вам этого не говорил.)

Чтобы корни явления были яснее, объясню подробнее, чем эти люди занимаются. Господ психоаналитиков прошу считать это моим личным подарком.

Подарок господам психоаналитикам

Театр уж полон. Или концертный зал. Ложи блещут. За кулисами, нетерпеливо перебирая лакированными туфлями, топчутся господа музыканты — половина за правой кулисой, половина за левой. Волнуются:

скрипачи молча касаются струн, тихонечко пробуют инструменты духовики, пугливо озираясь, чтобы никто случайно не зацепил их хрупкие инструменты, ударники разминают кисти рук. Ждут отмашки выпускающего и заглядывают в щелочку двери или занавеса кулисы. Концертмейстер пошел. За ним — те, кто выходит с его стороны, одновременно стартует противоположная половина оркестра. Гобоисты стараются добежать первыми: им надо собрать инструменты, еще раз макнуть трость в баночку с водой. Виолончелисты и контрабасисты стараются понадежнее зафиксировать шпиль инструмента в полу, чтобы он не уползал, все пробуют инструменты, передвигают стулья, потому что еще полчаса назад на настройке все было нормально, а теперь выясняется, что из-за головы флейтиста кларнетист не видит дирижера, а альтист одним концом смычка попадает в глаз соседу по пульту, а другим — бьет по пульту рожкиста. Опять омерзительно звучат скребущие по полу ножки передвигаемых стульев, кто-то лезет под стул, чтобы распутать провода от подсветки на пультах, потому что вдруг становится понятно, что одно неосторожное движение ногой... И при этом все издают звуки, пытаясь последний раз перед концертом убедиться в том, что все в порядке, или быстренько проверить трудные места. Встает концертмейстер, оркестр затихает, первый гобой дает ля. Это скорее ритуал, потому что в общем-то все уже настроились. Последняя отчаянная легальная попытка оттянуть начало и еще раз что-нибудь проверить. Знак того, что обратный отсчет закончен. Концертмейстер садится, оркестр затихает. Выходит дирижер. Кланяется. Прикрываясь аплодисментами зала, можно тихонько издать еще пару звуков. Дирижер поворачивается к оркестру, поднимает руки и...

О, господи, понеслось!

За двадцать минут до этого. Мужская раздевалка

«Ничего, если я тебе пока свитер на футляр положу?»

«...Я еду, и вдруг этот... меня останавливает. „Ну что же вы нарушаете?“ Я ему говорю: „Ну как же я нарушаю? Еду как все, со скоростью потока. Как в правилах“. „Какого потока?“ Оборачиваюсь — и правда, ни одной машины. Ну денег отдал, а что делать?»

«Слушай, Саш, помоги мне бабочку застегнуть, а то у меня лапки как у крокодильчика».

«Ну конечно, сейчас Прокофьева так не играют, но вот скажи честно, если бы у тебя был выбор, то, ну вот по-честному: Крейслер или Ойстрах?»

«К концерту подготовился?» — «Да, вон в пакете стоит».

«Ну не придурок?.. Я же,, ему сказал, а этот,..., все равно сделал..., по-своему!»

«Без четверти. Пойдем, сигаретку успеем».

Через пять минут после концерта. Мужская раздевалка

«Блин, в медленной части чуть не разошлись».
 «Ни хрена себе чуть! Там же альты вперед ушли!»
 «А что они могли? Пианист совсем заплыл, его же фиг поймашь — либо по пианисту, либо по дирижеру».
 «Ну ладно, давай по чуть-чуть».
 «Может, сначала переоденемся?»
 «По чуть-чуть, а потом переоденемся».
 «Слушай, а чего там в финале было?»
 «Да этот... на такт раньше показал».
 «Ну, еще по чуть-чуть...»
 «Толик сегодня совершенно гениально сыграл. А какая фраза! Толик, браво!» (Общие аплодисменты, Толик в одной брючине и босиком раскланивается и благодарит.)
 «Толик, давай сюда, по чуть-чуть. За тебя!»
 «Спасибо, ребята. Ну вы же знаете, я в завязке». (Восхищенный народ уважительно и сочувственно безмолвствует.)

Клавиши в черном и белом

Надо только в нужный момент нажимать на нужные клавиши.
И. С. Бах

Это, пожалуй, самая печальная глава. Потому что правдивая до цинизма. Здесь мы будем зрить в корень.

Больше такого не повторится.

Итак, если хорошенько подумать и взглянуть правде в глаза, придется признать, что оркестр — это огромный музыкальный инструмент. Вот такое гигантское извращение, выросшее в процессе эволюции из вполне понятного и, безусловно, позитивного желания нескольких людей помузицировать вместе.

В сущности, ничего запредельного. Если для записи произведения для скрипки или, скажем, фагота достаточно одного нотного стана (совокупности пяти параллельных линеечек), то для фортепиано или арфы уже требуется два. Для органа их уже необходимо три: два для рук и один для ног (для мануалов и педалей). Но и с этим справляется один человек. По крайней мере с конца XIX века, когда появились электрические пневмонасосы.

Для записи музыкального произведения для оркестра в самом общем случае необходимо столько нотных станков, сколько голосов потребуются записать. Вот этот громоздкий набор нотных станков с голосами на каждом из них и называется партитурой. А поскольку нотная запись представляет собой не что иное, как график, в котором по горизонтали отложено время, а по вертикали — высота звука, то синхронизация разных инструментов является совершенно элементарной задачей. Если когда-нибудь я напишу книгу о том, как устроена музыка, а это отдельный crazyland, то обо всем этом расскажу поподробнее.

Это была присказка, преамбула. А суть состоит в том, что музыкант в оркестре функционально является клавишей, частью, причем небольшой — от одного до двух процентов — огромного музыкального инструмента, для которого написана, к примеру, симфония. А если речь идет, скажем, об инструментальном концерте, опере или балете, то оркестр отодвигается на позиции аккомпанирующего инструмента. Что никоим образом не уменьшает ответственности музыканта.

В качестве некоторой чистой модели системы «музыкант — оркестр» нагляднее всего привести роговой оркестр. Было такое явление в русской культуре с 1751-го по 1830-е годы. Оркестр крепостных, играющих на охотничьих рогах. Каждый инструмент мог исполнить одну ноту. При некотором желании еще пару нот, соответствующих натуральному звукоряду. Это не ноты подряд, а то, что получается в результате передувания: условно говоря, до, до на октаву выше, соль и дальнейший набор гармонических обертонов. Собственно, то самое, что могли исполнить натуральные валторны до середины XIX века и из-за чего композиторы выстраивали безумные пазлы из инструментов разного строя, чтобы получить желаемый результат (о композиторских изысках в этой области мы еще поговорим, когда дойдем до валторн). Разница только в том, что валторны в оркестре, некоторым образом, частный случай. На рогах же играли все произведение (ну что я могу поделаться, если русский язык допускает неоднозначное прочтение этой фразы?). Главное — вовремя дунуть. Кстати, довольно лихо играли. А что им оставалось делать? Крепостные, попробуй не сыграй. У императора Александра I был оркестр более чем из трехсот рогов. И, разумеется, каждый уважающий себя граф или князь тоже имел роговой оркестр.

И вот в наши дни, для того чтобы просто получить аккорд из четырех звуков, на сцене сидят четыре здоровых мужика во фраках, с валторнами в руках и, между прочим, высшим образованием за плечами. Чтобы изобразить хорал длиной два такта в «Картинках с выставки», на сцене сидят — тоже во фраках — и мелко трясутся два гобоиста и рожкист. Чтобы сыграть мотивчик из «Болеро» Равеля размером в шестнадцать тактов, на сцене сидит, как и все, во фраке тромбонист, которого в день концерта колбасит и плющит уже с утра. С чувством огромной ответственности стоит на сцене ударник с большой колотушкой, которой он должен один раз за весь концерт треснуть по тамтаму. Желательно вовремя.

И еще штук восемьдесят нервных клавиш во фраках и концертных платьях. И над всей этой юдолью печали и творческого экстаза парит дирижер-демиург. Практически безнаказанно. Но об этом в другой главе.

Иерархия стаи

Если у вас нет собаки...
А. Аронова

Если у вас есть собака, то вы должны знать, что для собаки крайне важно знать, какое место она занимает в иерархии стаи. Тогда собака будет счастлива.

Оркестрант же хронически существует в многоуровневых противоречивых ролевых условиях.

Даже не буду считать, что во-первых, а что во-вторых.

1. Оркестр — игра командная. Подвижки темпа, динамика (громче — тише), интонация (чуть выше — чуть ниже), характер звука и многое другое выполняется всем оркестром, как косяком тюльки — опираясь на опыт, инстинкты и так далее. В группах струнных это доведено до бессознательного абсолюта.

2. Каждый музыкант индивидуально — более или менее тонко чувствующий художник и высококлассный профессионал, близко знакомый с шедеврами музыкальной культуры самым что ни на есть практическим образом. Более того, многие из них в свободное от работы время слушают музыку и даже читают книги.

3. Оркестровый музыкант (я говорю сейчас преимущественно об отечественных реалиях) — одно из самых бесправных существ. Любой главный дирижер (а иногда и не очень главный) автоматически получает мистическую власть над сотней более или менее интеллигентных людей в самых широких пределах. Причем независимо от своих человеческих и профессиональных качеств. И эта мистическая власть проявляется в самых разнообразных формах вплоть до административных.

А вот теперь, когда вы обобщите то, что прочитали в этой главе, скажите, пожалуйста, можно ли в этих условиях остаться нормальным человеком?

Как мы дошли до жизни такой

Р. Шуман. Фантастические пьесы «Warum?»
 — «Какого...» (рус.)
 И детские губы спроси...

— На хрена?

М. Светлов (как бы)

...Науки сокращают нам срок быстротекущей жизни...

Борис Годунов

Когда маленьких детей начинают учить музыке, они еще ничего не понимают. Когда они начинают соображать и пытаются выдернуть чуть подростковую ручонку из сильных, мозолистых от постоянного употребления педагогического реквизита рук родителей и учителей, как правило, уже поздно: подал надежды — терпи. А потом наступает время, когда подросток пубертат просто уже больше ничего не умеет, больше ни к чему не пригоден и, кроме скрипочки, больше ничего не знает. Более того, не соображает, потому что все ресурсы молодого организма направлены не на исполнение завета Божьего в части «плодитесь и размножайтесь», а на то, чтобы на вверенном ему музыкальном инструменте исполнить как можно больше нот в единицу времени.

Все, капкан захлопнулся. Сублимировать подано.

Рассказ педагога

Более-менее выходной день. Ребеночек занимается на скрипочке. Родители говорят ему: «Отдохни! Погуляй или телевизор посмотри».

— «Нет, мне нужно позаниматься».

— «Ты уже хорошо позанимался, отдохни».

— «Не могу. Учительница мне сказала, что если я не выучу, то она мне смычок в жопу вставит». (Ну извините, это не я так сказал — учительница.)

Эта душераздирающая история и положила начало некоторым размышлениям.

Несколько наблюдений от первого лица

Сначала немного о педагогах, но не это главное

Труд педагога кошмарен. Два раза в неделю ты вкладываешь туда нервы и душу. А над этой душой висит мамаша или бабушка маленького несчастного дрессируемого существа, план по валу и зачет, экзамен или в перспективе — концерт. После занятий с детьми ты отправляешься в театр, и самый трудный спектакль для тебя становится отдыхом. Я это чувство очень хорошо помню, хотя прошло много лет.

А бедное дитя не понимает, да и не может понять, зачем его мучают взрослые, потому что осмысленность процесса появляется тогда, когда ты уже работаешь, и сам понимаешь свои проблемы, и сам за все отвечаешь.

Ян Францевич Шуберт, преподававший у нас в школе фагот, добрейший человек, совершенно легендарная личность, родившийся еще в 1893 году (это чтобы был понятен тип личности), как-то однажды в конце урока так положил веревочку в футляре ученицы, чтобы было видно, открывала она этот самый футляр между занятиями вообще или нет. Эксперимент увенчался полным успехом.

А чувство полной беспомощности педагога на зачете просто не поддается описанию! Потому что ничем помочь ребенку педагог уже не может. Только материться и сопереживать. И (или) наоборот.

Бывают, конечно, и светлые моменты. Несколько лет назад зимним снежным вечером ко мне около Филармонии подошел молодой человек и вежливо поздоровался по имени-отчеству. После моего непродолжительного хлопания глазами выяснилось, что этого, без преувеличения, шикарного юношу я когда-то учил на блок-флейте. Деточка вырос и работает в Мюнхенской филармонии. Когда мы распрощались, я облегченно вздохнул: «Господи! Спасибо Тебе, что мне ничего не удалось испортить!»

Немного об учениках, но это тоже не главное

Я ведь когда-то был и учеником тоже. У меня были хорошие педагоги. Они никогда не угрожали мне использовать инструмент в целях членовредительства. По крайней мере вслух. Но острая конкуренция и постоянная гонка психического здоровья ребенку не добавляют. Куда бы я ни приезжал летом на отдых — в Крым или на съемную дачу, — меня везде ждало пианино. Как Моцарта его черный человек.

Этой проблемой заботливо занимался папа. А в более поздние годы он сопровождал меня для занятий на гобое в поля или в горы, потому что издавать нечеловеческие звуки среди людей мне совесть не позволяла.

А бабушка, в свою очередь, не могла понять, почему уже второй час не закипает суп. А я не мог понять, что ее так волнует, потому что не мог детским мозгом увязать с супом единственные на даче часы, которые я потихоньку подводил вперед, чтобы время занятий хоть как-то сокращалось.

А вот теперь о главном

Менделизм-морганизм, или Гибриды первого поколения в музыкантских семьях

В случае скрещивания валторниста и пианистки доминантным признаком является валторнизм, и специализация потомства фенотипически определяется согласно второму закону Менделя.

Из личных наблюдений

Встречаюсь со знакомой скрипачкой после пятнадцатилетнего перерыва. Слово за слово, как дела и так далее. Выслушиваю ее возмущенные жалобы на сына. Вот он, замечательный валторнист, мог работать в хорошем оркестре, так нет, бросил музыку и занимается черт знает чем. Сочувственно спрашиваю: «Ну и чем занимается?» «Вот, — говорит, — увлекся фотографией, ничего не делает, сейчас уехал фотографировать на какие-то острова Полинезии. Правда, должен получить за эту работу пять тысяч долларов». «Ну и что?» — недоумеваю. В ответ: «Ну разве это работа?»

Блин, вашу мать! Значит, провести всю жизнь с правой рукой в раструбе валторны под художественным руководством не пойми кого — это работа, а самому заниматься интересным делом на свободе и еще получать за это пристойные деньги — это не работа!

Подавляющее большинство моих коллег, невзирая на здравый смысл и жизненный опыт, учат своих детей играть на том, на чем играют сами. «А чему я могу его (ее) научить? Я больше ничего не умею». Так и дети не будут больше ничего уметь.

Насколько я смог заметить, начиная с глубоких советских времен и по сей день зарплата оркестрового музыканта приблизительно равнялась зарплате водителя трамвая, точно так же как стоимость бутылки пива при всех властях примерно соответствовала цене литра бензина (с незначительными флуктуациями).

При советской власти профессия музыканта была одной из немногих выездных. И это был мощный бонус. Сейчас он практически обесценен, зато зависимость оркестранта от работодателя достигла почти того же уровня, что и у актеров.

Ладно уж я, грешный. В детстве я хорошо и чисто пел, и это дало бабушке основания отправить меня туда, где я нахожусь и поныне. Другое дело, что, как только я поступил в школу, петь перестал раз и навсегда. Видимо, сказала слишком тонкая духовная организация.

А вот мой мудрый младший брат, когда к нему приходила учительница фортепиано, просился на секундочку в туалет и закрывался изнутри. Надолго. Интеллигентнейшая Анна Константиновна пила с нами чай, а потом, исчерпав лимит времени, уходила. Так брата ничему и не научили. Зато теперь он дантист. Конечно, целый день заглядывать всем подряд в рот в полусогнутом положении тоже не подарок, но профессия не менее уважаемая и даже более нужная, чем музыкант. Мы с ним в этой книге еще встретимся. Как с гобоистом.

И вот мои коллеги, милые, хорошие, добрые и интеллигентные люди, плодят музыкантов, как кролики котят. Скрипачей, пианистов, флейтистов, ударников... Озадачиваются инструментами, педагогами, школами, занятиями, доставкой детей в школу (что такое ребенок с виолончелью зимой и в транспорте?), а впоследствии и пристраиванием их на работу. А ведь

некоторые из коллег многодетные. Вы представляете себе выводок фаготистов?

На себя посмотри

Нет на мне греха. По крайней мере этого. Он сам. Мы с женой сразу договорились: никаких гобойчиков. Ребенок должен расти здоровым. Уж так сложилось, что ему все равно пришлось играть на фортепиано. За день до зачета два пофигиста, папа и сын, садились у синтезатора и учили менуэт Моцарта.

Я ему играл, он по слуху повторял — так было быстрее и эффективнее. Ноты тогда толком так и не выучились, да они ему и не нужны — зачем ему ноты, если он работает в другой знаковой системе? Мама, отправляя сына на очередной зачет в очередной раз играть менуэт Моцарта (а он, кроме менуэта Моцарта, по-моему, больше ничего и не выучил), заботливо поправляла ему прическу и наставляла: «Ты уж во время игры постарайся не материться». А вечером, возвратившись домой, ребенок на естественный вопрос «Ну как?» еще не сломавшимся голосом гордо отвечал: «Ни разу!»

Забудьте все, чему вас учили в институте

Нет, все, конечно, не настолько радикально и драматично. Но, положив руку на сердце, скажу честно: учили не тому.

Учили не тому

Citius, altius, fortius!

Этот девиз Олимпийских игр, звучащий по-русски как «Быстрее, выше, сильнее!», изумительно точно отображает абсурдность и парадоксальность нашего бытия в подавляющем большинстве случаев. Начиная с того, что девиз почему-то звучит на латыни, в то время как Игры, вообще-то говоря, были явлением греческим.

Этот гордый слоган в значительной степени применим и к системе музыкального образования. Весь вектор развития homo musicus от смены молочных зубов до постпубертата подчинен этой генеральной линии *per aspera ad astra*, то есть от бетховенского «Сурка» к Концерту Листа или от народной песни «Перепелочка» к «Полету шмеля» Римского-Корсакова, виртуозно исполненному на любом инструменте — от бубна и ксилофона до тубы — в качестве духовного и технического подтверждения своей профессиональной состоятельности.

Некоторым умницам и красавицам удалось остановиться на уровне Лунной сонаты Бетховена и отчасти благодаря ей удачно выйти замуж. Их счастливая судьба выходит за рамки рассматриваемого предмета, поэтому вернемся к тем, кому от судьбы увернуться не удалось.

Кстати о тех, кого музыкальное образование не затащило в капкан профессиональной деятельности. Как показывает жизнь и судьба, через какое-то время (это могут быть десятки лет), отойдя от шока и моральных травм, нанесенных родителями и педагогами, эти люди возвращаются к музыке уже с парадного входа и даже находят в ней некоторое удовольствие. И таких людей довольно много. Это не может не радовать нас, профессиональных музыкантов, потому что в результате мы хоть кому-то нужны и интересны, кроме самих себя.

Судьба музыканта

Первый прыжок с парашютом. Новичок с опаской выглядывает из люка самолета и спрашивает у инструктора:

- А если парашют не раскроется, то сколько лететь?
- Всю жизнь.

Из всего вышесказанного следует, что в учебных заведениях подобного профиля готовят солистов. В этом смысле очевидно, что самая незавидная судьба ожидает пианистов. Простая статистика показывает, что количество лауреатов Конкурса им. Чайковского и легионов дипломированных пианистов разнится на несколько порядков. Для них, конечно, тоже находится работа и применение, но шансы большинства из них исполнить когда-нибудь Концерт Прокофьева для фортепиано с оркестром стремятся к нулю. Кто-то работает в оркестрах (там тоже нужен пианист, и мы еще узнаем, что он там делает), кто-то в театрах, многие уходят в неакадемические жанры, некоторые работают концертмейстерами в школах и вузах, аккомпанируя следующему поколению потенциальных солистов, значительная часть усугубляет ситуацию в геометрической прогрессии, становясь педагогами.

Самая драматичная иллюстрация этому хранится у меня в памяти уже лет двадцать.

Похороны на Николо-Архангельском кладбище. Ну, дело житейское, бывает. Ведущая церемонию дама произносит подобающие слова, заглядывая в бумажку в тех случаях, когда в ее памяти появляется прочерк для ФИО, скорбящие скорбят. И тут из-за органа появляется синюшного вида существо, явно проспиртованное не хуже, чем египетские фараоны в свое время были пробальзамированы. Существо садится за инструмент, если

пользоваться местной терминологией, «после тяжелого и продолжительного запоя, не приходя в сознание».

Пара органных хоральных прелюдий И. С. Баха была исполнена так, что я до сих пор это помню. Я в изумлении уставился на органиста. Это было как минимум гениально.

Он закончил, снова сдулся, посинел и уполз за инструмент.

Дай, Господи, граммулечку ему по милости Твоей.

Практически все остальные инструменталисты — струнники, духовики, ударники — тоже всю свою жизнь будут заниматься совершенно не тем, чему учились. Доведенные до совершенства сонаты Баха и Генделя, концерты Моцарта, Мендельсона, Вебера, Дворжака и т. д. и т. п. будут ими сыграны на конкурсах в оркестры, чтобы в случае успеха все оставшиеся до пенсии годы они могли время от времени исполнять аккомпанемент этих произведений для других.

Я уже не говорю о массе предметов, не имеющих отношения ни к музыке, ни к здравому смыслу, которые отнимают уйму времени и сил. По крайней мере в то время как я, будучи по своему воспитанию отличником, старательно грыз, пережевывал и заглатывал гранит науки, прогульщики и троечники уже работали в Большом театре, грамотно расставив акценты и приоритеты в образовательном процессе.

То, чему надо было учить

Если подойти к вопросу непредвзято, то есть руководствуясь сугубо здравым смыслом, придется признать, что сольное исполнительство и оркестровая работа — явления если не диаметрально противоположные, то по крайней мере имеющие гораздо меньше точек соприкосновения, чем кажется на первый взгляд. Нет, безусловно, играть на инструменте надо уметь в обоих случаях. И желательно это делать интонационно чисто и красивым звуком. Но оркестровая работа — это командная игра, и здесь между сольной и оркестровой игрой разница неменьшая, чем между прыжком с шестом и синхронным плаванием. И то, что я в свое время быстрее всех в окрестностях исполнял Вариации на вьетнамские темы для гобоя соло Ю. Левитина, совершенно не помешало мне примерно тогда же так мощно засандалить, как мне казалось, сольные ноты на репетиции «Евгения Онегина», что оркестр содрогнулся, а Ленский не дожидаясь рокового выстрела. Не менее ярко мною же было исполнено соло гобоя в арии задумчивой, влюбленной и в меру целомудренной Джильды в спектакле оперной студии Центрального дома культуры железнодорожников. В свое оправдание могу сказать только то, что я попал туда без репетиции, а «Риголетто» по музлитературе мы еще не проходили. Поэтому я сыграл это так, как мне подсказал внутренний голос, а именно игриво и кокетливо. Весь комплекс эмоций, нарисованный широкими мазками на лице дирижера,

ничего не изменил, потому что мне было не до него. А саму Джильду я и вовсе не видел. Как я теперь понимаю, слава богу. В параллельной же жизни я продолжал успешно поражать профессорско-преподавательский состав скорострельным исполнением концертов Моцарта, Кроммера-Крамаржа, Вивальди и прочими полетами шмелей.

Итак, взглянем с безопасного расстояния на то, как музыкант становится оркестрантом. Будем делать это пошагово.

Вступление

Еще в процессе образования подавляющее большинство юношей и девушек, обдумывающих свое жите, наконец приходят к выводу, что их дальнейшая жизнь будет связана с оркестром. (Эта мысль раньше почти никому из них не приходила, за исключением тех, у кого родители уже работали в оркестрах, и они не видели в этом ничего плохого, потому что привыкли с детства.) Те единицы, которые встали на путь концертной деятельности, то есть успешно играют на конкурсах им. Чайковского, королевы Елизаветы, Давида Ойстраха, Иегуди Менухина, Маргариты Лонг и Жака Тибо, Пабло Касальса и т. д., пойдут другим путем, возможно даже связанным с «небом в алмазах», и мы их дальнейшую судьбу не рассматриваем, потому что эта книга не про них. Остальные же понимают, что надо как-то трудоустроиваться здесь и сейчас.

В оркестр объявлен конкурс

Об этом моментально узнает вся заинтересованная общественность и на всякий случай начинает заниматься. При этом все понимают, что совершенно необходимо знать, что стоит за сухим объявлением типа: «Большой симфонический оркестр им. Бетховена и Римского-Корсакова объявляет конкурс на вакансию...»

Может быть, открыты новые ставки, может быть, кому-то наконец удалось удрать из этого гадючника и устроиться в более приличное место. Или, например, ветеран коллектива, который помнит еще Артура Никиша по премьере Пятой симфонии Чайковского, ушел на пенсию, и освободилось место в группе виолончелей где-то в районе горизонта. Возможен вариант, что благодаря художественному руководителю в коллективе устойчиво поддерживается такой высокий уровень естественной убыли музыкантов, что, несмотря на высокие предлагаемые зарплаты, имеет смысл хорошенько подумать, стоит ли пополнять ряды новых камикадзе. Существует также вероятность, что конкурс объявлен на место, например, кларнетиста, который безмятежно продолжает работать, даже не подозревая, что его судьбу

маэстро уже решил, причем нелучшим и не самым гуманным образом. По поводу последнего случая хочу сразу заметить, что по давно установившейся традиции музыкант, пришедший играть конкурс «на живое место», автоматически переводится общественным мнением в статус нерукопожатных. А учитывая то, что в музыкальном социуме все всех знают, это влечет за собой не только моральные, но и вполне практические последствия в личной и творческой биографии данного лица.

В скобках хотелось бы заметить, что в случае появления вакансии на место концертмейстера группы или солиста (духовика, например) дирекция обычно задолго до самого конкурса ведет приватные переговоры с интересующим ее музыкантом. В этом ничего аморального нет, потому что оркестр заинтересован в приобретении музыканта с уже известной профессиональной репутацией. Чем-то это может напоминать покупку клубом футболиста. Но формальности должны быть соблюдены, поэтому —

Первый тур

Исполнение сольной программы

Смысл этого мероприятия мне не очень понятен. Совершенно очевидно, что концерт Моцарта или сонату Баха лучше всех сыграют студенты консерватории, которые последние годы только этим и занимаются. А солист филармонии, ради которого вся эта бодяга затевалась, может и вовсе выдохнуться, не дойдя до репризы, потому что оркестровый солист — это по сути своей спринтер. Его задача — исполнить, может быть, небольшую фразу, может быть, большое соло длиной в две с половиной минуты, но сыграть его так, чтобы весь Большой зал филармонии сказал: «Вах!» А концерт Моцарта он последний раз играл пятнадцать лет назад на четвертом курсе и с тех пор его в глаза не видел, потому что ноты кто-то попросил и...

И вот наступает день прослушивания. Все лестницы, комнатки, каморки и туалеты консерватории (филармонии или что там еще бывает) гудят от музыкантов. Все повторяют трудные места, разыгрываются, а самые молодые и неопытные играют громче и быстрее остальных, что на самом-то деле является эквивалентом поведенческих реакций самцов в дикой природе в брачный период. В памяти народной сохранился рассказ о подобном фэготисте, который вот так активно разыгрывался в коридоре Ленинградской филармонии перед конкурсом. Когда он вошел в зал, где сидел худсовет, чтобы начать исполнять программу, Евгений Александрович Мравинский поднял голову от списка претендентов и произнес: «Спасибо, а вас я уже слышал. Следующий, пожалуйста».

Через пару-тройку часов обессиленные и внутренне опустошенные претенденты маленькими группками идут к ближайшему ларьку, а худсовет с опухшими от Баха и Моцарта головами решает, кто прошел на

Второй тур

Читка с листа

Это не совсем корректное название того, что реально происходит на втором туре. Строго говоря, чтение с листа — это способность адекватно и по возможности осмысленно сыграть нотный текст, который видишь впервые в жизни. Эта возможность довольно легко развивается, если просто играть все подряд, что на глаза попадетсЯ: сборники этюдов, старинные сонаты, да все что угодно. Крайне необходимый навык в студийной работе, потому что нотный материал, который стоит на пульте, ты видишь в первый и, вероятнее всего, в последний раз в жизни. Точно с такой же скоростью этот навык деградирует и вырождается, если ты в течение продолжительного времени исполняешь одни и те же произведения — неважно, «Франческу да Римини» или «Болеро». В театральном оркестре эта тенденция приобретает почти патологические формы. Это вполне естественно, если ты играешь «Евгения Онегина» с 1879 года, а «Лебединое озеро» еще на два года дольше. Апофеоз этого безумного жанра я с изумлением наблюдал в ансамбле Игоря Моисеева, когда две недели там работал, заменяя заболевшего коллегу. На концерте в Зале Чайковского маленький оркестр размещается в тесноватой ложе примерно на уровне балкона. И перед самым началом концерта я спросил у фаготиста, сидевшего за мной, не мешает ли ему, если я чуть сдвинусь назад. Фаготист, проработавший у Моисеева лет тридцать, сказал, что сейчас сделает, чтобы всем было удобно. И сделал. Он просто взял свой пульт с нотами и вынес. Весь концерт он сыграл наизусть. Не приходя в сознание.

Так, вернемся на второй тур. По большому счету, на нем никого не интересует, как претендент играет с листа. Если он поступит в оркестр, он все равно все выучит быстрее, чем дирижер. Задача в другом — послушать, как человек будет играть фрагменты из произведений, входящих в репертуар оркестра. Как правило, заранее предупреждают о том, какие именно фрагменты предложат сыграть, а иногда и дают заранее ксерокопию нот.

Более того, в нашем услужливом и доброжелательном мире для каждого инструмента издаются сборники оркестровых трудностей, в которых в большом количестве можно найти ошметки опер, балетов и симфоний, причем именно те, которые имеют относительно сольный характер или наиболее коряво написанные автором. Их надо просто выучить. А применительно к ситуации второго тура, безусловно, имеет смысл заранее поинтересоваться общим контекстом, в который встроен предлагаемый фрагмент, и характером произведения, а то может получиться такой же конфуз, как у меня с Джильдой.

Завершая главу, подведем итог. Во втором туре исполнитель играет без оркестра то, что ему доведется сыграть с оркестром, если он пройдет на

Третий тур

Проба в оркестре

Вот тут-то и становится понятно, чьи в доме тапки. Потому что просто сыграть сольный фрагмент произведения — это недостаточно. Игра должна быть и яркой, и встроенной в ткань произведения, и учитывающей то, что происходит рядом (игра-то командная, вы не забыли?), и стилистически точной. И уверенной, в конце концов. Чтобы никто не видел, как тебе страшно. А это — только опыт.

Вот когда-то догреб я до пробы в оркестр Вероники Борисовны Дударовой. Очень давно. Посидел у нее на репетиции, посмотрел на то, как она руками машет, ничегошеньки не понял — ну не совпадает она ни с чем, хоть ты тресни, да и не стал играть вовсе. Она меня потом в кабинет к себе позвала и спрашивает: «Ну как тебе мой жест?» Я ей правду-то говорить не стал. «Пластика, — говорю, — потрясающая!» Сейчас я в ту сторону вообще смотреть не стал бы — играл бы как все, глядя в пол, и всё было бы нормально.

Про оркестр. Вообще

Оркестр по своему базовому смыслу и функции — это музыкальный инструмент, на котором исполняется музыка, которую нельзя без существенных потерь исполнить на любом другом, менее дорогостоящем инструменте. Вот, собственно, и все.

Дальше идут детали. Изысканные. Потому что это и инструмент, и социум. И очень дорогое удовольствие, которое экономически не окупается. Оркестр может существовать за счет епископата, монарха любого размера и звания, государства, спонсоров и так далее, но все попытки перевести его на самоокупаемость заканчивались неудачей. По крайней мере у токийского симфонического оркестра NHK была такая попытка. Сыграв в течение года чуть ли не в полтора раза больше концертов, чем дней в году, они сдались. Кстати говоря, современному своему статусу лондонский Ковент-Гарден в значительной степени обязан Мейнардусу Кейнсу, который убедил британское правительство в необходимости государственного финансирования искусства. Тому самому Кейнсу, который считается основателем современной макроэкономики как науки. Симфонический оркестр и его уровень являются предметом гордости для государства или города. Оркестр — это не только символ культуры, но и маркер экономического состояния. Причем это относится не только к нашему времени. Вся «наша» четырехвековая эпоха показывает массу примеров тому. Когда мы говорим

«Мангейм», «Лондон», «Берлин» или «Милан», то понимаем, что значительная часть славы города принадлежит его симфоническому оркестру или оперному театру. Как во времена барокко, так и сейчас. И это косвенно говорит нам об экономических возможностях того или иного общества.

Ведь, кроме того, актер должен где-то работать.

<...> Ведь насколько Ермолова играла бы лучше вечером, если бы она днем, понимаете... работала у шлифовального станка.

Из кинофильма «Берегись автомобиля»

Первый, по крайней мере задокументированный, большой профессиональный оркестр, насколько мне известно, был организован царем Давидом по случаю внесения скинии в Иерусалим и торжественной закладки Первого храма, «чтобы они провещевали на цитрах, псалтирях и кимвалах; и были отчислены на место служения своего» (1 Пар. 25:1). «И было их с братьями <...> двести восемьдесят восемь» (1 Пар. 25:5–7). Что примерно втрое больше современного симфонического оркестра. Здесь совершенно однозначно сказано, что мы имеем дело с профессиональным коллективом, освобожденным от других обязанностей. Я бы его смело назвал предтечей современного Израильского филармонического оркестра под управлением Зубина Меты (мои поздравления Израильскому филармоническому с трехтысячелетним юбилеем).

Лирико-вокальная и хоровая музыка процветала и в Древней Греции, но древнеримская музыкальная культура носила уже вполне узнаваемый современный характер. Очень широко было развито домашнее музицирование, публика с удовольствием посещала концерты виртуозов. Как и в наше время, существовали большие оркестры рабов. Современники отмечали, что в театрах иногда было больше исполнителей, чем зрителей. Огромной популярностью пользовались музыкальные конкурсы и состязания. Так что, если рассматривать симфонический оркестр с самой широкой исторической позиции, остается согласиться с основными тезисами Екклезиаста и в этом частном случае.

Да и музыкальные инструменты симфонического оркестра сохранили основные гуманистические корни своей конструкции в части звукоизвлечения. Это или хорошо и с удовольствием натянутая чья-нибудь кожа (барабаны и литавры), или чьи-нибудь жилы (струнные и арфа). Несколько особняком стоят деревянные духовые, имеющие в основном растительное происхождение. Хотя если грамотно и со вкусом обсосать кость врага...

Не стройте иллюзий по поводу человеческой природы — то, что большую часть вышеперечисленной органики заменили на пластик и металл, имеет своей причиной лучшие эксплуатационные характеристики, а не реакцию на протесты защитников природы и европейских ценностей.

Оркестр — довольно любопытная многоуровневая система с большим количеством, я бы сказал, информационных каналов и обратных связей. Берем самый общий вариант — симфонический концерт. Без солиста. Потому что и без него непросто, а его присутствие качественно систему не усложнит, а просто добавит пару неприятностей, и все. Разберемся пока с тем, что есть. То есть с дирижером, самим оркестром и публикой. Цены на билеты, зарплату музыкантов, взаимоотношения между ними и их семейное положение пока проигнорируем. Хотя знаем, что контрабасист женат на альтистке, ударник накануне настучал дирижеру на флейтиста, что тот на репетиции был подшофе, а две старые девы с последнего пульта вторых скрипок уже год не разговаривают друг с другом. Аналогичным образом в зале мужик, который пришел с женой-меломанкой на Малера, сокрушается, что пропустил из-за нее отборочный матч чемпионата мира по хоккею, старушка, пока шла на концерт, промочила ноги, а тетка, которая ввалилась в зал в последнюю секунду бегом с работы, не успела ни перекусить, ни в туалет.

Начинаем выстраивать связи

Проще всего, наверно, начать с дирижера, хотя бы потому, что больше половины собравшихся, включая и его самого, считают, что он здесь главный. Итак, в его руках оркестр. Слишком дорогостоящий инструмент, чтобы владеть им самому. Поэтому владельцы оркестра (филармония, муниципалитет, государство, попечительский совет) дают дирижеру на нем поиграть. И в редчайших случаях отдают в пожизненное пользование. Я припоминаю два таких случая: Герберт фон Караян с Берлинским филармоническим и Зубин Мета с Израильским. В СССР и в России другая история — тут крепостное право отменили позже, чем в других местах, поэтому в силу традиции оркестр отдают дирижеру насовсем. В комплекте со званием заслуженного или народного. Что тоже является феодальным пережитком.

Да, оркестр — дорогущая штука. Наверно, как орган. Только эти еще и есть все время хотят. И огрызаются к тому же. И мешают работать.

Взмах руки — и оркестр заиграл. Или нет. Но, как правило, да. Сигнал пошел от дирижера в оркестр. Какой сигнал и какого качества — зависит от дирижера. Но есть одна маленькая закономерность: чем больше дирижер работает на публику («работает на публику» — это не совсем то выражение, которое я имел в виду; подберите подходящее сами), тем меньше шансов у оркестра добраться до конца произведения без потерь. Если, конечно, все не выучено до полного остекленения. Но все равно, конечно, без гарантий.

Итак, между дирижером и искусством находится музыкант. Который, если взглянуть правде в глаза, собственно, и издает звуки. При этом он должен решить массу задач. Примем как данность для простоты модели, что это

хороший музыкант. То есть подразумевается, что он может сыграть все и к тому же красивым звуком. Но он не один. Игра-то командная. Шестым, седьмым и десятым чувством он ощущает и обрабатывает контекст происходящего. Он должен мгновенно понять и решить, ловить ли вдохновенные флюиды маэстро или действовать по обстановке. Отреагировать на микроскопические изменения темпа. Раствориться в ансамбле и показать свои три ноты соло, причем так, чтобы они составили фразу. И передать ее следующему. Кинуть взгляд на блондинку в первом ряду партера. Точно вступить с флейтами и кларнетами. Попытаться подстроиться под группу альтов.

Между музыкантом и искусством помимо дирижера стоит инструмент. Он в порядке. Но, как опытный владелец «Жигулей», стоя в пробке, всегда готов к появлению пара из-под капота, так и духовик всегда готов к худшему: воде в клапане, неожиданно отвалившейся пробочке или крошке съеденной перед концертом булочки в трости. Или чему-нибудь новенькому.

Публика, наоборот, помогает. Успокаивает. Потому что ты знаешь: во-первых, чем пафоснее публика, тем меньше она понимает в музыке. В этом смысле дежурная фраза маэстро о том, что «у нас сегодня ответственное выступление», чисто профессионально понимается с точностью до наоборот (это не повод играть хуже, а просто подсознательная оценка происходящего). Во-вторых, публика своим присутствием акустически глушит звук в зале, а значит, в рiано можно играть громче, что легче. В-третьих, она аплодирует. По крайней мере в опере. Она аплодирует не мне, но под ее аплодисменты часто можно спрятать трудный конец фразы или неудобную ноту. И вообще, она сюда не из-за меня пришла, а посмотреть на дирижера и литавриста, если это симфонический концерт, потому что это самые зрелищные элементы представления. А в опере — на Снегурочку, если это «Снегурочка», и на Кармен, если это «Кармен». В крайнем случае на Чио-Чио-сан, если это «Мадам Баттерфляй».

Но иногда, очень редко, и чаще всего на симфонических концертах, происходит именно то, ради чего все это действо и затевалось, — объединение душ композитора, дирижера, оркестра и публики. И концерт выходит за пределы решения технологических проблем, хихиканий или чертыханий по разным поводам, посматривания на часы, покашливаний публики в самых тихих местах и одиночных аплодисментов между частями. И превращается в настоящую литургию, в то чудо, которое, в сущности, и является целью, ради которой в одном месте собралось более тысячи человек.

Почему в оркестре нет балалаек

С Европой все более-менее ясно. Там музыка развивалась своим естественным путем. С XIV века, в эпоху *Ars nova*, начинают активно

развиваться музыкальная теория и инструментальная музыка, а с XVI — получают распространение инструментальные ансамбли, состоящие из разных типов музыкальных инструментов — струнных, духовых и клавишных, — от которых уже идет совершенно очевидная прямая к нынешней симфонической музыке.

В России ситуация была совершенно иной, доходящей до драматизма, граничащего с катастрофой. Церковь в богослужении допускала только пение, а к инструментальной музыке относилась резко отрицательно. Колокола являются исключением, поскольку имеют скорее сакральную функцию, чем чисто музыкальную.

Понять такое отношение отчасти можно, поскольку носителями музыкальной инструментальной культуры были в первую очередь скоморохи, которых к праведным аскетам даже при всем желании отнести было трудно. Да и тексты у них... Патриарх тогда отмечал, что многие *«стали злоупотреблять этим искусством, распевая разного рода скандальные песни»*. Но реакция государства и церкви, на мой взгляд, была несколько жестковата (хотя, по-видимому, как всегда на Руси, «свирепость законов умерялась их неисполнением»).

Постановления Стоглавого собора 1551 года, как бы сейчас сформулировали, «в целях борьбы с пережитками язычества, дьявольским искушением и злоупотреблениями в сфере культуры и искусства» законодательно запретили «всякие игрища и в гусли, и в смычки, и сопели, и всякую игру, зрелища и пляски, а вместе с ними и игры в кости, шахматы и камни».

А в середине XVII века гонения на музыкальные инструменты достигли совершенно талибских масштабов. Адам Олеарий, секретарь и советник голштинского посольства, пишет в своем «Описании путешествия в Московию...»: *«...около 1649 года все гудебные сосуды были отобраны по домам в Москве, нагружены на пяти возах, свезены за Москву-реку и там сожжены»*.

И это была общегосударственная культурная программа, потому что аналогичный царский указ Алексея Михайловича ушел и в Сибирь, приказчику Верхотурского уезда: *«А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные бесовские сосуды, тебе б то все велеть выимать и, изломав те бесовские игры, велеть сжечь»*. Когда энтузиазм специалистов по культуре поутих, было уже не до оркестров.

На всякий случай хочу напомнить, что Клаудио Монтеверди к этому моменту уже умер, оставив истории культуры свои оперы «Орфей», «Коронация Поппеи» и т. д., а Жан Батист Люлли (в ту пору своей молодости еще Джованни Баттиста) через четыре года станет «придворным композитором инструментальной музыки» при дворе Людовика XIV.

Эхо этих отечественных замечательных традиций забавным образом аукнулось почти через 220 лет в концерте Русского музыкального общества под управлением Балакирева 5 мая 1868 года в Михайловском манеже Санкт-Петербурга. В афише концерта значилось несколько хоровых произведений

на латинские тексты. Дальше передаю слово Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову: «Все эти хоры Турчанинова, Бортнянского и Вахметьева были не что иное, как православные песнопения этих авторов, исполненные на латинском языке ввиду того, что цензура не разрешала исполнения православных духовных песнопений в концертах совместно со светской музыкой. В число таких молитв попал и хор восточных отшельников Даргомыжского на текст Пушкина с подставленными словами «Ne Perdas», чтобы не ввести в искушение духовную цензуру. <...> Итак, с помощью некоего музыкального маскарада духовную цензуру с ее дурацкими правилами надули».

Таким образом, когда Россия во второй половине XVIII века явилась в лоно европейской музыкальной цивилизации, там уже были сложившиеся школы, традиции, музыкальные науки, инструменты и оркестры. И она достаточно быстро и органично вошла в это пространство. Поначалу, правда, несколько специфичными способами. Когда потребовалось, к примеру, создать в 1776 году оркестр для будущего Большого театра, то часть оркестрантов государство купило у помещиков. То есть крепостные музыканты просто поменяли владельцев, а на остальные вакансии государство пригласило иностранцев и вольных. Рассказывают, что первым делом музыканты пропили комплект литавр.

И в конце обзора два вопроса, на которые у меня нет ответа. На первый меня навела балалайка, которая, кстати говоря, не такой уж древний инструмент, как кажется на первый взгляд. Самое раннее упоминание о ней относится к 1688 году, то есть уже после вышеописанных драматических событий.

Почему получилось, что в оркестре нет ни одного струнного инструмента с ладами? Ведь в Европе существовали и были распространены мандолины, лютни и различного калибра виолы. Они по каким-то причинам полностью исчезли из симфонического мейнстрима.

Хотя, возможно, это связано с появлением и последующим распространением равномерно-темперированного строя — того самого, в котором И. С. Бах написал свой знаменитый двухтомник «Хорошо темперированный клавир».

И второй. Если условно отсчитывать историю оркестра со времен Монтеверди и Палестрины, то практически до начала XX века музыкальные инструменты постоянно видоизменялись, совершенствовались, одни уступали место другим. Причем эти существенные изменения происходили в течение таких исторически небольших промежутков времени, что на глазах одного поколения «парк» музыкальных инструментов менялся достаточно заметным образом. Теперь за исключением минимальных, чисто конструктивных деталей мы уже почти сто лет видим симфонический оркестр в неизменном виде. Означает ли это, что он достиг своего оптимума? Или он превратился в музейный экспонат, и можно считать, что эстетика симфонизма осталась в прошлом и принадлежит истории? Или мы что-то прозевали и эволюция музыкального инструментария пошла другим,

революционным путем — ведь существуют же синтезаторы и компьютерные технологии в качестве музыкальных инструментов? И осталось только дожидаться, когда для них появятся музыкальные произведения, соизмеримые по своему духовному уровню с произведениями классиков симфонизма? Ведь на самом-то деле вся история музыки показывает, что инструмент всего лишь должен быть адекватен своему времени.

Музыкальная индустрия и инфраструктура

Обычно и в голову не приходит, какая мощная инфраструктура обеспечивает концертную деятельность. Что нужно для работы оркестра? Сначала все очень просто — ну что, инструменты, разумеется. А кто спорит? Струнные инструменты делают, конечно же, мастера. Их фамилии и мастерские знают те, кого это непосредственно касается. Но существуют и фабрики, которые изготавливают вполне профессиональные инструменты. Мощными фирмами мирового класса выпускаются струны, канифоль и огромное количество всяких прочих необходимых изделий. Мастера и фабрики делают смычки, для которых требуется конский волос. Для каждого инструмента нужен футляр — максимально легкий, прочный и компактный. Мы только начали, а уже затронули деревообработку, химию и коневодство. Есть фирмы, которые делают и продают трости для гобоев, фаготов и кларнетов. Есть — которые поставляют заготовки тростей и просто камыш, срезаемый где-нибудь в Провансе или Северной Африке. А названия фирм, которые производят музыкальные инструменты для профессиональной деятельности, произносятся с восхищенным придыханием и нескрываемым уважением в голосе. Существуют целые каталоги коробочек, тряпочек, ножииков, специальных резачков и машинок, проволоочек, ниточек, смазок и прочих специализированных примочек.

Вот, кстати, повод, чтобы посмотреть на гаджеты, девайсы и примочки, которые непосредственно обслуживают музыкальную деятельность.

Примочки и приамбасы

Сразу вскользь упомянем такие очевидные, но тривиальные вещи, как карандаш и ластик, отверточки у деревянных духовых, баночки с машинным маслом и смазками у медных и канифоль у струнных. Некоторые из перечисленных предметов имеют двойное назначение. Так, например, карандашом фиксируют высоту пульта а старых конструкциях, вставляя карандаш в соответствующую дырочку, а отвертки пользуются стабильным спросом у струнников, чтобы закрутить винтик в очках.

У тех же струнников успехом пользуется мягкая, резиноватая на ощупь зеленая колбаска dampit, регулирующая уровень влажности в инструменте. Ее кладут в футляр или эфу инструмента и, постепенно отдавая влагу, эта штука предохраняет инструмент от пересыхания. А измеряет эту самую влажность встроенный в футляр гигрометр.

Самый распространенный после мобильного прибор в оркестре — это тюнер, электронное устройство, показывающее с помощью стрелочки и лампочек высоту издаваемого звука. Его максимально дружелюбный интерфейс самым бестактным образом показывает, насколько фальшиво ты играешь. Тюнер снимает звук как с помощью встроенного микрофона, так и с помощью пьезодатчика на прищепке, который прицепляется к инструменту. В последние годы появились беспроводные тюнеры, в которых сигнал от датчика к тюнеру идет не по веревочке, а как попало, т. е. wireless.

Самый ненужный и бессмысленный прибор в оркестре — это метроном. Хотя дома он есть почти у всех. Но теперь уже не механический, выполненный в надгробномемориальном дизайне из полированного дерева, а очередная коробочка на батарейках, часто совмещенная с тюнером в одном пластмассовом корпусе.

Электронный метроном принципиально отличается от механического. Во-первых, если тебе нужен темп M122, то ты и ставишь 122, а не двигаешь грузик примерно на полтора сантиметра вниз. Во-вторых, чуть неровно стоящий метроном надгробного типа к тому же и щелкал неровно. Зато громко, да еще и позванивая на сильных долях. При этом неистово мельтеша маятником перед носом и доводя своих жертв до эпилептического припадка. По крайней мере я успешно использовал современный метроном, когда необходимо было с разными музыкантами в разных условиях потреково записать музыку, чтобы потом дома не спеша собрать ее на компьютере. Метроном, который дает свои щелчки мне в наушник и не лезет в микрофон, оказался чрезвычайно удобной вещью. Таким образом мы можем математически точно формализовать скорость исполнения и звуковысотность.

Для настройки литавр используется уже запредельно узкоспециализированный прибор, который литаврист назвал натяжометром, а официальное название которого — drum-tuner.

Литавры, несмотря на свое барабанное происхождение, — инструмент звуковысотный. И издают вполне опознаваемые звуки. Об основах и деталях мирового литавризма я расскажу в другой главе, а сейчас для нас и для литавриста важно, чтобы мембрана инструмента была равномерно натянута со всех сторон. Тогда получается чистый неразмытый звук. Если непредвзято вникнуть в суть явления, то drum-tuner — это, в сущности, микрометр. Нижняя его часть — это довольно увесистый металлический цилиндр с плоским дном, сквозь который по центру проходит подпружиненная ось, которая и замеряет глубину провисания мембраны. Чем больше натяжение, тем, естественно, меньше ход этой оси, а стало быть, и показатели на циферблате. Задача в том, чтобы показатели были одинаковыми около

каждого регулировочного винта. Этот девайс, судя по всему, выпускает завод измерительных приборов, и форма его кооперации с музыкальными фирмами вызывает у меня глубокое восхищение.

И вообще хотелось бы заметить, что в нашу, скажу с гордостью, одну из двух или трех древнейших профессий технический прогресс последних десятилетий принес много новых удачных вещей. Мы заменили камертон тюнером, механический метроном — электронным, появились синтетические трости вместо камышовых (по крайней мере кларнетисты и саксофонисты в определенных условиях на них играют — например, в духовых оркестрах на свежем воздухе), а наиболее уязвимые деревянные части духовых инструментов делают по технологии green line из смеси гранулированного дерева и синтетических материалов с приличными акустическими свойствами.

Много радости и удобств принесли музыкантам принтеры, сканеры и программы для компьютерного набора нот. А также электронные книги, которые не шелестят страницами на репетиции и записи. И игрушка Angry Birds.

Что еще делает мировая промышленность

Мировая промышленность выпускает, например, рояли. Изделия, которые заслуженно стоят столько же, сколько автомобиль представительского класса. Я был совершенно потрясен, когда увидел изделие, которое описал бы как радиоуправляемый танк-трансформер, предназначенный для доставки такого рояля от кузова грузовика непосредственно на сцену. Без участия грузчиков. Кто-то ведь эту штуковину разработал и выпускает.

Могу только догадываться о масштабе вклада металлургической промышленности в производство тамтамов, колоколов, тарелок и гонгов.

Специализированные фирмы выпускают разнообразные подставки для инструментов — от простых штырьков, на которых стоят гобои и кларнеты, до сложных по форме и остроумных по конструкции подставок для фаготов или валторн.

Пульты для нот с огромным количеством разнообразных полочек и подставочек, на которые музыканты обычно кладут трости, баночки, очки, карандаши и мобильники. Опционально предлагаются также: две полочки разных размеров, подстаканник, пепельница, сигаретница и какие-то еще пристегивающиеся к пульта мелочи, направленные на то, чтобы скрасить творческий процесс.

Кстати, я вспомнил уникальные пульты, которые в свое время были на студии «Мосфильм» и «Центрнаучфильм». Они были переносные, но их надо было ставить ножками на проложенные через всю студию с промежутками примерно в 30 см медные пластины, по которым проходил ток низкого напряжения и через корпус пульта подавался на лампочки для подсветки нот.

Судя по дизайну и весу изделий, они изготавливались на одном из номерных заводов Министерства обороны.

Кроме того, выпускаются специальные стулья для оркестра, на которых не только должно быть удобно работать, но которые еще должны входить один в другой, для того чтобы их по десять штук можно было перевозить на опять же специально сконструированной каталке.

Я уже не говорю про станки для хора, подставки для дирижера и даже дирижерские палочки.

Оркестр как большой фэн-шуй

И узнал я, что от Моцарта помимо гениальной музыки бывают только неприятности.

Мои личные наблюдения

Мы выяснили, что оркестр — это толпа музыкантов, иногда даже количественно превосходящая толпу зрителей. Не исключая, что изредка оркестр можно назвать толпой единомышленников, хотя и это не является обязательным условием. Потому что два соседа по сцене могут ненавидеть друг друга и находить между собой консенсус только в их общем отношении к дирижеру. И тем не менее Евтерпа и Аполлон Мусагет (можно проще назвать это базовой прошивкой или профессионализмом, против которого не попрешь) заставляют их вместе делать то, чего от них требует музыка. И делать в этом направлении все, что возможно.

Оркестром в какой-то степени можно назвать и совокупность музыкальных инструментов и их групп. Это тоже будет верно.

Но мы ведь можем сказать, к примеру, об «оркестре Бетховена». Или Вагнера. Или Равеля, Стравинского, Шостаковича. И в слове «оркестр» появляется новый семантический оттенок. И мы увидим, что одно и то же слово вмещает в себя разные звуки, стили и смыслы. Каждый музыкант, когда его зовут на программу или на запись или когда начинается новый репетиционный цикл на работе, первым делом задает вопрос: «Что играем?» Даже в тех случаях, когда новое произведение незнакомо и не играно, фамилии композитора достаточно, чтобы подсознание имеет с сознанием и опытом мгновенно сделали свои профессиональные выводы.

С Моцартом по возможности лучше не связываться, потому что он создал в музыке абсолютный идеал, который требует адекватно идеального исполнения. Ему легко: он гений, а мне что делать? Про Жоржа Бизе и Иоганна Штрауса я, например, знаю, что они оба понятия не имели, зачем им нужен второй гобой, поэтому писали ему ноты нечасто, бессистемно и не по делу. Л Дворжак, хотя тоже не по делу, зато много, сольно и очень неудобно. С Дворжаком второму гобоисту тоже лучше не связываться. А струнники при упоминании о Прокофьеве вздрагивают и сразу пытаются начать заниматься, хотя понимают, что в данном случае это почти бесполезно. Но,

может, и лучше, чем ничего. А еще я знаю, что в произведениях Рихарда Штрауса всегда одновременно звучит очень много красивых мотивчиков, и каждый думает, что его мотивчик самый красивый. Поэтому, когда играешь «Тилиа Уленшпигеля» или «Так говорил Заратустра», надо слушать окружающих, соображать и не показывать, как ты здорово играешь, пока не попросят. И это относится ко всем. Подобный подход вообще необходим при коллективном исполнении музыки, но в произведениях Штрауса все почему-то идут вразнос.

В искусстве, как и в науке, наслаждение кроется лишь в ощущении деталей...

В. В. Набоков

Приходит на репетицию негр-джазмен и рассказывает коллегам:

— Слушайте, мне этой ночью такой кошмар приснился! Будто я белый и играю в долю!

Как всегда, когда мы говорим о музыке, имеет смысл сесть и, как это обычно делают высшие приматы в минуты озадаченности, почесать макушку. Роденовский мыслитель — это уже вторая фаза размышлений. А начало им дает изумление перед чем-нибудь неожиданным, которое внешне выражается через почесывание макушки. Давайте поскребем ее вместе, разглядывая симфонический оркестр с еще одной позиции. С нее мы обнаруживаем, что симфонический оркестр у каждого заметного композитора звучит по-своему, и, конечно, это замыкается на стиль. Если мы сравним два произведения, написанных в одно и то же время — Шестую симфонию Чайковского и «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси, — то увидим два совершенно разных оркестра. В которых, между прочим, сидят одни и те же люди с одними и теми же скрипками, флейтами и прочими тромбонами. И играют они сегодня русскую классику, завтра — импрессионистов, через неделю — музыку барокко, потом концерт «3...15 теноров» (сколько набежит), который заканчивается, как это теперь принято, хоровым исполнением арии Калафа из «Турандот». А если очень повезет, то кто-нибудь еще сыграет и в халтурке на сборном концерте и каком-нибудь Главном Концертном Зале «У самовара я и моя Маша». Под фонограмму. И если музыкант хороший, а других мы в этой книге не держим, то и каждую программу он сыграет в стилистике того музыкального контекста, в который его занесла нелегкая. Музыкальность, опыт и образование подскажут ему, что Моцарта надо играть по-классицистски аккуратно и корректно, а Аранхуэзский концерт для гитары Хоакино Родриго — включив совершенно другие ассоциативные ряды. Притом что в нотах про это ничего не написано: они одинаковые, что у Баха, что у Стравинского. Просто есть некоторые каноны, традиции и стилистика.

Если вы на улицах Вены поймаете собаку, даже самую облезлую, и спросите у нее, как играют Венский вальс, то она вам ответит, что в Венском вальсе принято вторую долю играть чуть-чуть раньше, а третью — точно вовремя. В нотах про это ничего нет. Но так играли во времена Штрауса и сыновей, и эта традиция через поколения дошла до нас.

Если вам попадутся джазовые ноты, то, когда вы будете по ним играть, имейте в виду, что написанные в нотах восьмушки в джазе исполняются как триольные четверть плюс восьмушка, а нотка, приходящаяся на первую долю, исполняется чуть раньше, чем та наступает. Или что ноты, написанные выше других, играют с акцентом. Независимо от их отношения к сильным или слабым долям. Это если совсем грубо. Причем это не правила. Это ровно наоборот — я формализую реально существующие традиции.

Если вы играете классику, то вы, безусловно, в курсе того, что длинные ноты не полагается тупо гудеть, а надо их слегка прибрать на то время, пока окружающие вас люди играют музыку, то есть более короткие и информационно наполненные ноты, а конец фразы исполнить затихая. В самом общем случае.

Как сказал один мой коллега (в процессе трепа в паузах) об игре на дудуке (а он понимает, о чем говорит): «Внутри культуры надо родиться и вырасти. Тогда, может быть, что-то и получится».

А если тот, «кто родился и вырос внутри культуры», умер еще в XVI веке и оставил после себя только ноты, то и возникает масса проблем, связанных с исполнением старинной музыки, когда «порвалась цепь времен» и некому рассказать о неписаных законах и принципах ее исполнения.

И вот когда в музыкальном произведении объединяется все — и весь комплекс оркестровых тембров, и музыкальная мысль, и живое выражение стиля и формы, — тогда появляются и кошер, и фэн-шуй.

Потому что настоящий фэн-шуй — это вам не мебель двигать и не рыбок в аквариуме местами менять.

Психологический портрет оркестранта

Требуются высококвалифицированные рабы с лингвистическим, математическим образованием и навыками игры на кифаре и авлосе для работы на оливковой плантации и в частном оркестре. Вдохновенное выражение лица приветствуется.

Объявление, нацарапанное на стене Колизея

Играйте свободно, вдохновенно. Или смотрите у меня!

Напутствие дирижера перед концертом. 2000 лет спустя

Нигде так не смеются, как в реанимационном отделении.

Валерий Попов, писатель

Вот скажите мне, пожалуйста, где вы найдете такую тонкую и внутренне противоречивую натуру, как оркестровый музыкант? Человек с трепетной, возвышенной душой и специфическим юмором санитаря из морга? Конечно, что-то общее есть. Лозунгом оперного театра вполне может быть: «Ни дня без покойника». Ну, может, у нас духовности чуть поболее будет. И то не факт. Не нам судить о духовности, а нашим клиентам. То есть публике. А с другой стороны, ей наша духовность до лампочки. У нее своя имеется. А кроме того, постоянное существование рядом с прекрасным почти неизбежно ведет к естественному цинизму.

Где еще, кроме оркестровой курилки, можно одновременно услышать критический анализ концерта Венского филармонического, показанного накануне по каналу «Культура», и краткое, но исчерпывающее изложение «Марии Стюарт» Доницетти в стилистике: «Ну там две бабы сцепились из-за тенора, и одна другой отрубила голову».

Думаешь, если ты такой уж святой, на свете не должно быть ни пива, ни сосисок?

В. Шекспир. Двенадцатая ночь

Вдохновенное творчество, высокий профессионализм, понимание стилистики и даже знание иностранных языков совершенно не исключают простого и радостного отношения к жизни, выражающегося в простых и относительно безобидных шутках вроде той, когда вышедшему покурить во время паузы тромбонисту на кулису (это та штука, которую они все время двигают) навесили амбарный замок. Или какие-нибудь дописки в нотах, когда в «Золушке» Прокофьева к названию номера «Принц нашел Золушку» карандашом дописано реалистичное уточнение «в канаве». Иногда это разнообразные текстовые игры, вроде уже ставшего классикой полного безысходности «Мы опоздали в гастроном» в па-де-де из «Щелкунчика». Вершиной жанра, на мой взгляд, является текстовая вариация из сцены князя Гремينا с Евгением Онегиным.

«Так ты женат? Не знал я ране. На ком?» — «На Лариной. По пьяни».

Обсуждение оркестрантами только что сыгранного концерта неподготовленному человеку лучше не слышать, потому что возбужденный творческий и широко образованный музыкант способен в этом состоянии охватить образную сферу от маркиза де Сада до Владимира Сорокина, столь же широко используя весь лексический спектр от Карамзина до человекообразных приматов, в состоянии аффекта, незаметно для себя, миновав фазу водителя-дальнобойщика. Диапазон возможного, разумеется, тем шире, чем больше сюрпризов происходило в единицу времени. В большинстве случаев все это концентрированное изумление заслуженно направлено в адрес... Ладно, не буду... Хотя иногда достается и солисту. Самокритика тоже, конечно, имеет место, но она несет некоторый налет

недоумения и печали. А иногда и требует приема антидепрессантов, которые тут же и разливаются по стаканчикам.

Справедливости ради необходимо заметить, что вся эта буря в стакане воды происходит только по одну сторону рампы. Потому что с другой стороны все происходит как обычно: аплодисменты, гардероб и светское обсуждение культурного события. Исключение составляют экстраординарные события вроде лопнувшей струны скрипача, улетевшей в группу виолончелей палки литавриста или упавшего со стула тромбониста, который уснул в *Adagio*. И это означает лишь тот факт, что поход на концерт можно считать особо удавшимся.

Специалист по психологии групп, безусловно, обратит внимание на некоторые особенности поведения струнников и духовиков (ударников по этому параметру можно причислить к духовикам, а арфистка по определению не является группой).

Эти шесть вспомогательных роботов — часть ДВ-5, так же как твои пальцы — часть тебя, и он отдает им команды не голосом и не по радио, а непосредственно через позитронное поле.

А. Азимов. Я, робот

Струнники по сути своей работы в оркестре существа групповые. Их задача — играть по концертмейстеру группы. Даже в том случае, если возникает драматическая коллизия между ним и дирижером. И соответствующим образом выстроенная система субординации приводит к тому, что с дирижером на репетиции общается только концертмейстер, а с точки зрения дирижера некоторое подмножество музыкантов с альтами или контрабасами воспринимается именно как группа.

Духовики же по своей сути в той или иной степени солисты. Хотя бы потому, что у каждого из них своя партия. И, кроме того, в отличие от струнников, которые в силу неких исторических традиций и по сей день считаются людьми интеллигентными, духовики старательно культивируют образ простоватых и недалеких лабухов, только недавно сменивших мантию на тромбон. И это дает им некоторые преференции в общении с дирижерами. И, кроме того, наезды последних часто разбиваются о мнимую, а иногда и вполне натуральную и экологически чистую стену придурковатости духовика.

И, конечно, некоторые особенности партитуры добавляют духовикам определенную степень свободы. Представить себе, что во время репетиции свободные до финала симфонии тромбонисты и тубист вышли покурить и коридор, где битый час уже болтается рожкист, гораздо легче, чем вообразить что-либо подобное про группу виолончелей. К подобным деталям относится и возможность в «Севильском цирюльнике» для гобоиста под

завистливые взгляды коллег и аплодисменты зала максимально незаметно удрать сразу после увертюры.

Вот так, постепенно продвигаясь от общего к частному, мы дошли до индивидуальных особенностей музыкантской неустойчивой психики.

Всякий нормальный музыкант чувствует себя неврастеником. Это не только мое мнение. Это распространенный диагноз. И его с некоторым налетом гордости и ужаса признают очень многие. Музыку сфер музыкант слышит постоянно, и это ужасно достает. Потому что, как проницательно заметил Штирлиц, запоминается последняя фраза, и она в фоновом режиме болтается в мозгу до тех пор, пока ее не вышибет другая. И хорошо, если повезет. Если же в голове окажется какая-нибудь привязчивая попса, то это кранты.

Музыка, звучащая не в голове, а снаружи, будь то радио из соседней машины, фонограмма в магазине, гостинице или где-то еще, фиксируется автоматически и, как правило, ввиду своего массового паскудства приводит в бешенство. Потому что если в приличных местах, вроде солидных отелей, выставок или ресторанчиков и кафе, звуковой фон выстроен грамотно и культурно, то в каком-нибудь супермаркете хочется выкинуть к чертовой матери эту морковку или сметану и удрать как можно быстрее. То же самое происходит и в дешевых забегаловках. Всякая слышимая музыка попадает в сферу сознания и воспринимается как значимое явление. Ну это то же самое, как если вас в фоновом режиме будут кормить дошираком или просроченной селедкой. Вы ведь это заметите?

Этот эффект знаком почти всем, но у музыкантов он практически мгновенно приобретает законченно неврологический характер.

Кроме того, надо заметить, что сознание (а главное, подсознание) любого музыканта руководствуется не только самыми общими законами природы, что естественно, но и законами музыки.

Бах и сыновья

Лучшей иллюстрацией к пониманию этого является известная байка про И. С. Баха и его тогда еще малолетних обалдуев, а впоследствии классиков Вильгельма Фридемана, Карла Филиппа Эммануила и Иоганна Христиана.

Как всякий музыкант и ответственный отец, Иоганн Себастьян Бах учил детей тому, что он умел делать сам, а именно музыке (с этой позицией вы знакомы по уже прочитанным главам). Вечером, ложась спать, он усаживал детей по очереди за клавесин и под их занятия засыпал. Похрапывание гения для юных Бахов однозначно свидетельствовало о возможности тихонько отползти от клавесина. И вот однажды средненький, Эммануил, так оперативно отреагировал на этот сигнал об окончании занятий, что удрал даже не закончив музыкальную фразу. Бах какое-то время ворочался в постели, потом, не выдержав, вскочил и, натыкаясь на мебель и матерясь на старонемецком, подбежал к клавесину и разрешил аккорд. После чего все во

Вселенной, с его точки зрения, встало на свои места, и через минуту он уже крепко спал.

Можете проверить на ком угодно — ни один музыкант не в состоянии бросить фразу на середине. То есть заставить себя усилием воли — да, но кошки будут скрести, и это будет очень некомфортно.

И еще одно маленькое наблюдение

Уж не знаю, с чем это связано, но ответственность музыканта во время исполнения заметно превосходит реальную значимость происходящего. Если он поранил палец и ему просто больно играть или у него треснула губа, он все равно доиграет свою фразу, он сыграет все, что сможет, и даже больше. Возможно, даже осознавая, что, в принципе, без этого можно было бы и обойтись. Не знаю, остановит ли настоящего музыканта ядерный изрыв, но, по крайней мере, рассказы про игру музыкантов до последнего момента на тонущем «Титанике» имеют свою психологическую основу именно здесь.

Ухо Бюлова было острым, вердикт безоговорочным. Когда английский композитор сыграл ему нечто заурядное, Бюлов выбежал на улицу, и там его вырвало.

Н. Лебрехт. Маэстро Миф

Было бы большим упущением с моей стороны, если бы я не упомянул явление, по своему воздействию на ослабленную неврастением творческую душу музыканта равноценное контрольному выстрелу в печень. Это любительское музицирование на пьянине. Дети не в счет, их как раз жалко. Этой формой садизма массового поражения грешат, как правило, девицы из приличных семей в промежутке между наступлением пубертата и замужеством, а также романтические дамы бальзаковского и постбальзаковского возраста. Само по себе музицирование вполне добродетельно и похвально. Критична здесь экстравертивная направленность мероприятия: без случайно попавших в зону поражения жертв мероприятие лишено смысла.

Маленькое и очень лирическое отступление

Юная дева, приманивающая самцов своего вида с помощью вокала под собственный аккомпанемент на лютне, цитре, фортепиано...

Эта классическая сцена достаточно ярко описана в литературе и прочем искусстве, видимо, вследствие распространенности этого типа брачных игр и высокой их результативности.

Итак, отель в Рурмонде, Голландия. Огромный холл на первом этаже с роялем и пальмами. За пальмами сидит пожилая супружеская пара и ловит жениха для дочери на живца. Живец в образе голландской девушки мясомолочной породы сидит тут же в центре зала за роялем и романтично голосит, аккомпанируя себе. Мама умиляется. Все по школе. Откуда они, бедные, могли знать, что в отеле одни музыканты?! Вот никогда не угадаешь...

События, подобные этому, ставят под сомнение справедливость и неизбежность базового конституционного принципа «В музыканта не стрелять».

Отдельный узкопрофессиональный кошмар — это услышать внутри себя или из какого-нибудь радио знакомое произведение. Ты его тысячу раз играл, помнишь о нем все — технические проблемы, особенности, вплоть до расположения нотного текста на странице, пальчики шевелятся сами, даже помнишь, в каком месте обычно киксует труба, но что это такое — хоть убейте. И не можешь успокоиться, пока кто-нибудь не подскажет, что это за произведение. Независимо от того, «Танец маленьких лебедей» Чайковского это или «История солдата» Стравинского.

И в самом конце немного хорошего.

Иногда, не так часто, как хотелось бы, музыкант чувствует себя если не Богом, то по крайней мере небожителем. Такое бывает в тех редких случаях, когда здорово сыграл что-то значимое — или соло, или прошел очень удачный концерт...

Это ощущение продолжается очень недолго, и музыкант возвращается к своему естественному состоянию несчастного неврастеника.

Ужасы и кошмары

Только что вернулся из театра полный омерзения. Постановщик оперетты унизил меня как собаку за несколько минут опоздания на репетицию...

Из письма Антона Веберна Альбану Бергу

Для начала классический набор ночных профессиональных кошмаров. Он невелик.

Сюжет первый. Концерт. Сначала отваливается один какой-нибудь клапан. Пока я удивляюсь, отваливается другой. А дальше по нарастающей. В результате в руках остается только деревянная часть гобоя, которая плавно из черной превращается в коричневую труху, медленно осыпаящуюся на пол. Просыпаюсь.

Сюжет второй. Опаздываю на концерт. Начало сюжета — я уже за кулисами. Скоро соло. Надо успеть. Ползу под ногами музыкантов, стараясь

ничего по дороге не уронить. Как правило, просыпаюсь раньше, чем успеваю доползти.

Любой психоаналитик за небольшие деньги вам скажет, что все эти сновидения основываются на наборе фобий, имеющих корни в реальной действительности.

Сюжет первый является некоторым художественным преувеличением того неоспоримого факта, что этот чертов инструмент в принципе не приспособлен для выполнения тех задач, для которых его используют. В этот сюжет укладываются все технологические обломы. Когда у тебя просто так разваливается трость. Когда у тебя на концерте лопается пружинка, и ты успеваешь незадолго до сольной катастрофы заклинить болтающийся клапан половинкой бельевой прищепки, которую выдали, чтобы ноты не улетали. Когда ты дуешь под клапан, чтобы удалить оттуда хлюпающую воду, а улетает отклеившаяся подушка. Когда подушка, наоборот, приклеивается к гобой, и клапан не открывается, а оттопырить его нечем, потому что руки и рот заняты. Когда у тебя вывинчивается винтик — и когда этот винтик, наоборот, перетягивается, и клапана перестают двигаться. Когда у тебя незаметно смещается одно колено гобоя относительно другого, и между ними перестает работать передача, а часть клапанов не открывается. Когда гобой просто разрегулировался или, не дай господь, лопнул. Когда, в конце концов, в особо ответственных случаях приходится держать на концерте второй рожок, потому что неизвестно, что и в какой момент может выкинуть первый.

Сюжет второй имеет меньше оснований для своего существования. Тем не менее является общим для подавляющего большинства оркестровых музыкантов.

В жизни он однажды реализовался у меня абсолютно идентично сновидению, но почти с комическим оттенком.

Была репетиция в Concertgebouw в Амстердаме, в которой я был занят очень даже не сразу. Я уже не помню, в чем было дело, но мне позарез куда-то надо было съездить. И я попросил маэстро (это был Артур Арнольд), чтобы он меня отпустил под честное слово, что к своему рожковому соло я вернусь. А дальше было абсолютно как во сне. Я опаздывал. Из-за кулис вывалился тактов за двадцать до вступления. И вот так же, как во сне, проползал к своему месту. Хорошо, успел SMS коллегам послать — они все подготовили. И инструмент собрали, и трость размочили. Вступить успел. Маэстро мне подмигнул и показал большой палец.

Сюжеты из жизни драматургически гораздо интереснее и разнообразнее и дадут фору любому сновидению.

Сюжет первый. Ты пришел не туда. Это когда на автомате ты являешься в БЗК (Большой зал консерватории) вместо филармонии и выясняешь это, когда приходишь в сознание, уже выйдя из метро. Хорошо, если есть запас времени.

Вариация сюжета. Когда ты приходишь вовремя и куда надо, но почему-то не видишь на подходе толпы коллег, на которых чисто статистически должен напороться. Сердце автоматически сжимается в ужасе. На всякий случай.

Сюжет второй. Ты перепутал расписание и вообще никуда не пошел. И звонит тебе инспектор и спрашивает: «Ты где?» Самая блистательная история на эту тему была в начале моей творческой деятельности. На вопрос инспектора я честно ответил, что дома. Впрочем, это было очевидно, поскольку мобильных тогда не было. «Вообще-то у тебя „Эсмеральда“». Через сорок минут, взмыленный, я был в театре. Там ровным счетом ничего не происходило. Публика прогуливалась по фойе, оркестранты сидели в буфете и в курилке. Я в ужасе: «Что происходит?» «Не начинаем, тебя ждем», — отвечают. Гады. Просто мне невероятно повезло. На сцене при подъеме застряла линейка софитов. Спектакль начали еще минут через сорок.

Сюжет третий. Накладки. Бич духовиков (в основном). Потому что у них есть возможность некоторого творческого маневра между коллективами, но иногда поле маневра превращается в прокладку между Сциллой и Харибдой.

За день до концерта с Кристианом Бадеа, замечательным дирижером, лауреатом премии «Грэмми» и всего остального, в театре всплывает репетиция «Снегурочки», аккуратно совпадающая с генеральной репетицией в БЗК.

И я приезжаю в консерваторию к началу репетиции, к 10 часам утра, несу уважаемому маэстро какую-то непотребную пургу о том, что у меня сломался рожок и мне надо к мастеру. Стыдно безумно! Потом к одиннадцати успеваю в театр, репетирую знакомую до остекленения «Снегурочку», всячески желая, чтобы она не только разморозилась и растаяла, но и хорошенько прокипела. Вечером перед концертом прихожу в БЗК. Инспектор говорит мне, что дирижер просил меня к нему зайти. Я ему отвечаю: «Да ладно, не морочь голову, и так тошно». — «Нет, правда просил». Иду. Маэстро заботливо спрашивает, как инструмент. Я готов сквозь землю провалиться. Лепечу какой-то позитив с уверенным видом. Дальше он мне на пальцах объясняет, как бы он хотел услышать рожковое соло. Очень подробно и очень по делу. После этого остается только одно — играть либо гениально, либо очень гениально. Получилось что-то среднее. Вот мне это надо?

Во избежание некоторого недопонимания хочу обозначить, что каждый отдельный случай успешного исполнения воспринимается как чудо и результат необычайного стечения обстоятельств. Понимая это, коллеги всегда тихонечко аплодируют тому, кто только что выложился по полной. Но как только появляется ощущение, что ты наконец научился играть, в библейской терминологии называемое гордыней, расплата следует незамедлительно и выражается в виде жестокого сольного облома. Поэтому, как только я чувствую приближение намеков на самодовольство, я играю что-нибудь из Моцарта. Без свидетелей. Совсем немного. Результат надежный, как от хождения по граблям.

Дальше идет просто набор более легких фобий и кошмаров

Посреди концерта в Колонном зале Дома союзов обнаруживаю, что нет нот арии Германа «Прости, небесное создание». Играл тысячу раз. Помню, что там четыре ноты соло рожка. Помню, в каком месте, помню, что вторая из них, как правило, норовит не взяться. Какие ноты, хоть убей, не помню. Опыт, слава богу, уже был, решил, что подожду, а там само сыграется. Сыгралось.

Опаздываю (по предварительной договоренности) на репетицию конкурса теноров. На малой сцене Большого театра. Это когда его реставрировали. Внутри первый раз. Топологии не знаю. Знаю только, что все концертные заведения в мире проектировали больные на всю голову Мебиусы. Репетиция уже идет. Бегу на звук оркестра.

Слушайте, у них такое шикарное качество внутренней трансляции! Так и бегал от динамика к динамику, как призрак оперы. Пока меня, уже пускающего пену изо рта, не довели за ручку до сцены.

Состояние перед концертом

Это относится, главным образом, к симфоническим программам. Перед выходом на сцену появляется ощущение безысходной тоски, но вербализуемое не по-арамейски, как это принято, а в доступных выражениях. Обычно это сводится к формуле: «Господи, ну зачем я в это ввязался. Ведь сам напросился, Господи! Пронеси мимо стакан сей!»

Когда-то — я специально замерял — пульс сразу после соло был примерно сто пятьдесят. Со временем я понял, что если с этим ничего не делать, так не то что дом построить или дерево посадить — бездетным остаться можно.

Много лет спустя я пошел на курсы контраварийной подготовки. И там были упражнения на тренажере, при которых пульс должен был достигать ста пятидесяти. А у меня сто двадцать — сто тридцать. Тренер упрекает меня, что я сачкую. Я ему отвечаю, что не будет у меня ста пятидесяти. Тренированный я. Работа у меня такая.

Новая напасть. Мобильник

Простой здравый смысл и статистика подскажут, что если каждый день сто человек собираются вместе, то рано или поздно кто-то из них забудет отключить звук в мобильнике. Если это репетиция и дирижер не состоит на учете в психдиспансере, то ничего страшного. Неловко, конечно. Бывают, конечно, непросчитываемые случаи вроде того, когда дочка оркестрантки забыла мобильник в сумочке мамы. Свой-то мама перед репетицией выключила...

Кое-что о зачетах и экзаменах

Слава богу, никогда не снятся.

Совершенно ужасно, когда капля пота медленно стекает со лба. Она доходит до переносицы, и начинают сползать очки. Потом она медленно ползет вниз, и я жду, что произойдет раньше — пауза, в которую можно будет промокнуть лицо, или капля доползет до губ. Тогда губы и трость начнут неуправляемо скользить.

Доползла...

Game over.

Игра наизусть

Весна. Играю концерт Моцарта. Смотрю в окошко. Там, за окном, на подоконнике сидит голубь. Воркует и вертит башкой. Пока я на него умиротворенно смотрел...

Буквально две ноты — и ты вместо репризы снова играешь экспозицию. Призовая игра. А силы-то на исходе. Прав был профессор: «Пока не отзвучала последняя нота, считай, что произведение только начинается». Как никогда прав. Все эта сволочь за окном виновата, символ мира, который так легко и быстро превращает зерна в плевелы, а уже их оставляет на памятниках и шляпах.

Фиаско

Зачет в институте. Под дверью стоит трубач. Трясется страшно. Он следующий. Прислушивается, что там происходит. Предыдущий студент завершает программу. Трубач для храбрости заглатывает боевые сто грамм. Входит.

Комиссия объявляет двадцатиминутный перерыв.

Аутотренинг

Другой зачет. Трясусь я. В классе профессора. Он на зачете. Вспоминаю книгу В. Леви «Искусство быть собой» (она была тогда в моде). Сажусь в профессорское кресло. Вытянул ноги. «Мои руки теплеют, веки тяжелеют...»

Через полчаса меня разбудили. Очень вовремя.

Самая жестокая фобия

Больше всего на свете музыкант боится потерять инструмент. Это на уровне прошивки. Или примитивного маньячества. Любой музыкант в дороге

постоянно вздрагивает и проверяет, при нем ли футляр. Когда я еду на работу на машине, я всегда блокирую замки. Если же надо выйти к гаишнику или на бензоколонке, инструмент беру с собой. Оставить инструмент в машине — исключено. Дать инструмент подержать, пока ты завяжешь ботинки, можно только проверенному человеку, и то ненадолго. Если музыкант выпил и едет домой, то он едет стоя даже в пустом вагоне, чтобы не уснуть, предварительно намотав ремень футляра на руку. Если зашел в фастфуд перекусить, то инструмент находится между ногами или зажат тобой же между креслом и стеной. Запереть в ячейке камеры хранения в магазине самообслуживания — не рассматривается в принципе.

Требуются безумные усилия, чтобы уговорить себя оставить инструмент в студии на ночь, прекрасно зная, что она запирается и вообще находится на серьезно охраняемой территории. И даже это не всегда удается.

Бывают, конечно, несчастные случаи, когда инструменты теряются или их воруют, но это только укрепляет патологические мании остальных.

Один раз мне встретился абсолютно атипичный случай, связанный с тяжелой генетической наследственностью: девушка была природной блондинкой. Она оставила скрипку в курительной комнате на вокзале в Вене и пошла осматривать город. Ничего страшного не произошло, но, только потому, что Вена не Москва, и, кроме того, там все время курили наши.

И один довольно яркий случай произошел перед концертом в БЗК. Там между настройкой и концертом со сцены пропал бас-кларнет. Была вызвана милиция. Ко второму отделению, то есть еще до вступления бас-кларнета, он был найден. В ближайшем от консерватории психоневрологическом кабинете. К врачу пришел уже хорошо ему знакомый псих с бас-кларнетом и сообщил, что это именно то, о чем он всю жизнь мечтал. Псих-меломан и раньше приходил с разными музыкальными инструментами и счастливой улыбкой. Врач, как обычно, позвонил в милицию.

Вы продолжаете пребывать в иллюзии, что музыканты — психически здоровые люди?

В разговоре с коллегой поделился планом рассказать об ужасах и кошмарах. Он тут же задал вопрос: «А про фармакологию будет? Обзиданчик всякий...»

Но я же обещал написать про ужас, а не про ужас-ужас-ужас...

Публика и оркестр

Поход на концерт — всегда событие. Такое дело с кондачка не делается — анонс, покупка билетов, ожидание дня концерта. Наверно, как-то так... Нет, я лучше буду писать о том, что знаю.

Итак, публика входит в просторный светлый концертный зал и заранее предвкушает и благоговеет: дирижер, солист и оркестранты из зала представляются небожителями, которые вскоре после третьего звонка начнут

свои божественные откровения. Да, конечно, стоит надеть фрак с лакированными туфлями, и любой алкаш с тарелками будет выглядеть настоящим артистом. По крайней мере издали.

Вообще-то публика нам не больно и нужна. Играем мы не для публики, а для себя. И судим себя беспощаднее и точнее. И на генеральной репетиции часто играем лучше, чем на концерте. Без всякой публики, между прочим.

Вообще-то без публики мы никому не нужны. Всю жизнь репетировать и ни разу не сыграть концерт? Ну я не знаю... Это все равно, что быть ракетчиком, всю жизнь тренироваться и ни разу не жахнуть. Нет, публика все-таки нужна. Она стимулирует, она заинтриговывает самим фактом своего существования — как она отреагирует сегодня на концерт или спектакль. Потому что мы, может, эту программу уже играем сотый раз, а для публики-то наше выступление почти всегда премьеры. Если, конечно, кто-то из вчерашних не пришел снова. И, поделившись друг с другом мыслями о том, что публика нас не больно-то и волнует, кто-нибудь обязательно приоткрывает дверь, ведущую на сцену, или отодвигает чуть-чуть занавес, и в образовавшуюся щелочку пытается выглянуть в зал. А сзади кто-нибудь шепотом обязательно спросит: «Ну как там?»

Mucha merde

Мне об этом рассказывал знакомый бас-гитарист. Он работал в группе с испанскими музыкантами, приехавшими в Россию. И точно так же выглядывал из-за кулис в зал. Испанец выглянул в щелочку в зал и прокомментировал: «Mucha merde». «За что ты их так? Все-таки это наш зритель», — поинтересовался басист, в этих пределах знакомый с испанским и понявший, что фраза означает: «Много дерьма». Испанский музыкант сначала недоуменно обернулся, а потом засмеялся и объяснил. Это старинная испанская идиома, существующая чуть ли не со Средних веков. В те времена зрители на представление приезжали на лошадях. Или в каретах. И чем больше зрителей, тем больше лошадей, а чем больше лошадей... В общем, вы поняли смысл старинного испанского выражения.

Публика бывает самая разная...

...но объединяет ее одно: она пришла на праздник (независимо от того, кто и как это понимает), и, даже если мы точно знаем, что сегодня это не так, мы должны оставить ей эту иллюзию. За каким бы нечеловечески высоким искусством эти люди ни пришли, концерт — ЭТО В любом случае шоу. Совершенно необязательно, чтобы органист карабкался по органным трубам, пианист катался на рояле, а дирижер вышел в наручниках в сопровождении

судебных приставов. Но уже само ожидание выхода оркестра, солиста, маэстро есть элемент шоу. Публику всегда приводят в восторг мелкие фенечки, в кино и цирке называемые гэггами, вроде лопнувшей струны у скрипача — и все сразу вспоминают знаменитую байку про Паганини. Считай, уже внесли некоторое разнообразие в концерт Мендельсона. Или глубокомысленное протираание очков пианистом во время длинного оркестрового вступления к медленной части концерта Бетховена — заняться все равно нечем, а процесс вполне зрелищный. А любимый аттракцион Николая Арнольдовича Петрова, когда перед началом игры он, вместо того чтобы подвинуться к роялю вместе с табуретом, мощным движением тянул к себе рояль, к восторгу оркестра и публики.

А в оркестре — мелькающие руки дирижера и литавриста, синхроннодвигающиеся смычки струнных и асинхронно — кулисы тромбонов, сучащая ножками и перебирающая ручками арфистка и исполнитель партии тарелок, который загодя готовится к своему триумфальному удару. Ей-богу, есть на что посмотреть. И конечно, в первую очередь, на артистические и вдохновенные лица музыкантов. Владимир Петрович Зива, с которым посчастливилось много работать, часто перед концертом обращался к замордованным халтурами и работами музыкантам с просьбой изобразить на изможденных лицах удовольствие от процесса музицирования. И они честно пытались. Совершенно недостижимая вершина в этой области — выражение лиц в балете или в цирке. Счастливая улыбка балерины, изображающей ротор, или циркача, который держит на лбу шест с еще пятью улыбающимися рожами, безусловно, отражает их общее удовольствие от происходящего. Я уже не говорю про дрессировщика. Вынуть голову из пасти льва и не улыбнуться при этом — проявление элементарной невежливости по отношению ко льву. Как минимум.

Если говорить непосредственно об оркестре, то с разной степенью искренности это лучше всего получается у музыкантов камерного оркестра Спивакова и северокорейских оркестрантов, которые, судя по вдохновенному выражению лиц и синхронному раскачиванию всем телом, погружены в музыку более чем во что бы то ни было.

От солиста изображать улыбку, слава богу, не требуется. У него должно быть выражение глубокой сосредоточенности и вдохновения. Как правило, оно получается само собой.

У оркестрантов сложнее. Когда соло, то вообще ни до чего: нервы в кулак, глазки в кучку таким образом, чтобы видеть ноты, но не видеть дирижера. Потому что и так страшно. Когда не соло, внимание рассеивается, и тут надо следить за лицом. Если ты на сцене, а не в яме, разумеется. Я уже не говорю о том, что делается во время игры с физиономией у духовиков: рожа краснеет, глаза выпучиваются, щеки надуваются, а уши становятся перпендикулярно голове. А у валторнистов в придачу начинают вверх-вниз ходить брови. Публике лучше всего, наверно, все-таки смотреть на дирижера — и красиво, лица не видно.

Но контролировать себя по возможности надо.

В качестве иллюстрации приведу пример из жизни моего коллеги, которого знаю уже лет двадцать.

В 90-е годы Леша работал в Баховском центре. Это был один из множества оркестров, финансируемых различными зарубежными фондами и организациями, спасибо им за все. Время от времени оркестр давал концерты в прямом эфире на радио «Орфей». Гобой, как я уже излагал, — дурацкий инструмент и, по моему представлению, издавать членораздельные звуки вообще не должен. Для него это еще более противоестественно, чем для прочих духовых инструментов. По крайней мере, когда он играет, я это воспринимаю как чудо, а когда что-то не так, то это, безусловно, его более естественное состояние. Короче, у Леши во время исполнения очередного произведения И. С. Баха в прямом эфире для культурных людей не взялась нота. Короткую паузу, которая из-за этого возникла, он использовал по максимуму, чтобы высказать все, что он думает по этому поводу в адрес гобоя, трости и лично Баха.

Новую работу он нашел достаточно быстро.

Единственный человек в оркестре, который может за выражением лица не следить, — это дирижер. И он этим активно пользуется. По-моему, если перед дирижерским пультом установить камеру, а изображение вывести на большие мониторы для публики, это будет не менее увлекательное и динамичное зрелище, чем фильм «Маска» с Джимом Керри.

А некоторые из них, пользуясь шумом, издаваемым оркестром, еще и ругаются. До сих пор с изумлением и даже некоторым восхищением вспоминаю одного отечественного маэстро, который на концерте во время исполнения «Сечи при Керженце» Римского-Корсакова матерился во всю глотку в течение шестнадцати тактов и НИ РАЗУ не повторился. Справедливости ради надо заметить, что у него были для этого некоторые основания.

К сожалению, существуют залы, и их становится все больше, в которых публика сидит в том числе и позади оркестра. И дирижеру тоже приходится улыбаться, хотя и зверской улыбкой.

Да, совсем забыл. Если в нормальных условиях, пользуясь слепотой и удаленностью публики, еще как-то можно погрузиться в размышления, то с появлением телевизионщиков все заметно усложняется. Потому что предугадать, какая камера тебя в данный момент снимает и какая из них откуда прилетит, практически невозможно. И ты вынужден высидеть на сцене целую симфонию, так и не поковыряв пальцем в носу. То есть отказывая себе в самом необходимом.

И заодно, раз уж мы тут про симфонию, — по поводу аплодисментов. Между частями. Некоторая логика здесь есть. Ну дослушай ты до конца тихо — не ломай концепцию. Но это принцип не абсолютный, а чисто конвенциональный. Вот сейчас так принято — не хлопать между частями, а во время исполнения медленной части, как наиболее тихой, также и не хрустеть чипсами. (Хотя мобильники в зале оживают именно в этих местах.)

А вот, например, Моцарт был в восторге, когда публика реагировала на наиболее яркие места немедленными аплодисментами. «В середине начального Allegro есть такой пассаж, который должен нравиться. Увлеченные слушатели наградили его аплодисментами. Я чувствовал, что он произведет эффект, и в конце первой части повторил его da capo». (Из письма отцу по поводу премьеры Парижской симфонии.)

Из этого письма для меня интересны два следствия. Во-первых, то, что современники Моцарта слушали его музыку не с таким принятым нынче выражением лица, как будто всю морду ботоксом обкололи. А во-вторых, мне стало понятно, почему в симфониях всегда повторяют экспозицию. Для меня всю жизнь это было загадкой — вроде как всё, уже все всё поняли, чай, не Баден-Баден. Ан нет! Вот первый восторг и экстаз от нового шедевра поутих, а теперь послушаем еще разок повнимательнее.

Почему публика разная

А потому, что концерты разные, и каждый выбирает себе программу по потребностям. Примерно так.

1. Корпоратив. Фирма устраивает культурный отдых. Публика на концерт приходит уже слегка поддатая. Потому что у них праздник.

Это милые и веселые люди, которые искренне реагируют на происходящее, при любой возможности аплодируют, поднимая тем самым настроение себе и музыкантам. От серьезной музыки быстро устают и постепенно отползают и фойе с целью догнать.

К ним вообще не может быть никаких претензий — они сюда не за тем пришли.

2. К этой же категории примыкает публика, пришедшая на концерт, организованный департаментом культуры по линии собеса (условно). Исполняется несколько фрагментов из балетов Чайковского, пара Славянских танцев Дворжака, пара Венгерских Брамса, в конце Радецкий-марш Штрауса под хлопанье в ладоши, в качестве биса — «Ой, цветет калина» Дунаевского. Но эта публика трезвая и преисполненная важностью момента. Дай им Бог здоровья и долгих лет жизни.

3. Культурные фестивальные европейские мероприятия на свежем воздухе. В первом отделении произведения музыкального авангарда, во втором — симфония Бетховена (я просто описываю близко знакомый мне вариант). Собственно, она и вызывает основное беспокойство у оркестра, поскольку дело происходит в Германии. После непродолжительного, сосредоточенно выслушанного авангарда зритель принимает по одному-два бокала шампанского, вследствие чего Бетховен выслушивается предельно благожелательно. Бурно и продолжительно поаплодировав, публика переходит к пиву и сосискам.

4. Если у вас в программе «Петя и волк» в комплекте с чем-нибудь еще, то и зритель у вас такой. Детей и их бабушек комментировать не будем.

5. Припопсованный концерт из хитов мировой оперной классики — это замечательная и благожелательная публика, которая простит все, даже если альты половину арии Рудольфа играют на такт раньше, а тромбоны не там, но редко и случайно. Простит, потому что не знает, как в оригинале. А когда концерт заканчивается «Влюбленным солдатом» и «O, soly mio», приходит в полный восторг.

6. Теперь о публике из экологической ниши консерваторского типа. Если в программе Первый концерт Чайковского, то в зале может быть кто угодно. Или концерт Бетховена, к примеру. Любой. В смысле культовое произведение. Но если пианист на сцене Миланской консерватории долго и одухотворенно медитирует, а потом играет такое, от чего час спустя дирижера никакого ваще переносят из автобуса в отель, поскольку он честно заслужил релакс и выпил его весь — а вы попробуйте поймать бессистемно мечущегося пианиста всем оркестром! — а публика при этом аплодирует, то, скорее всего, она не в теме. И пришла сюда, потому что так принято. Типа, культурно.

Или в прямо противоположной ситуации в другом месте и в другое время аналогичная публика в конце концерта начинает восторженно аплодировать дирижеру, а он — гордо и живописно кланяться. Да-да, тот самый, которого оркестр общими невероятными усилиями за последние полтора часа спасал раз десять!

7. Публика, на которую можно напороться в самом неожиданном месте — от Большого зала консерватории до последней дыры на юге Италии. Они понимают, зачем пришли и что происходит. На сцене это каким-то образом ощущается сразу. С ними труднее всего, потому что, если что не так, перед ними стыдно. Но, играя для них, ты понимаешь, что не зря издаешь звуки.

Просто пара иллюстраций

Мюзикл «Звуки музыки». Вечерний спектакль.

Глубокая оркестровая яма, закрытая сверху сеткой, как вольер с медведями. Конец антракта. Читаю книжку. Где-то наверху у барьера в фононом режиме щебечет мамаша с дочкой, показывая ей инструменты. Врубаюсь в происходящее на следующей реплике мамы, обращенной в яму: «Как называется этот инструмент?» Уставший за день работы в разных местах контрабасист честно отвечает: «Футляр от скрипки».

Однозадачное сознание мамы переключается на контрабасиста (все-таки Фрейда никто не отменял): «Смотри, какой большой дядя». Дальше уже я не выдержал: «Так его мясом кормят. А нас вот бананами».

Мамаша растворилась где-то в зале.

После «Спартака» Хачатуряна к барьеру оркестровой ямы подходит огорченная и обескураженная дама: «А почему «Танца с саблями» не было?» Те, кто еще не успел удрать домой, так и застыли в тех позах, в каких их застиг вопрос. Просто язык не поворачивался сказать женщине, просидевшей в этом шуме три часа, что ей надо было на «Гаянэ».

Некоторые особенности поведения в оркестре, или Оркестровая этика

Некоторые нормы поведения в оркестре имеют общечеловеческий характер. Придя на работу, совершенно необходимо со всеми поздороваться, отпустить пару комплиментов женщинам, а мужчинам сообщить, что утро сегодня тяжелое как никогда. В свою очередь выслушать от женщин рассказы об успехах дочки в игре на скрипке и самочувствии кошки, а от мужчин — о том, что вчерашний концерт имел продолжение, и предложить им водички и что-нибудь от головной боли.

Более специфичные обычаи связаны с профессиональной деятельностью.

Принято приходить на работу чуть пораньше, раскрыть инструмент, посмотреть партию и особо трудные места. При этом считается хорошим тоном убедиться, что своими звуками ты не мешаешь арфистке, которая должна до начала работы привести инструмент в порядок, настройщику рояля, если это происходит в студии или перед концертом с фортепиано, и коллегам, которые пробуют сложные ансамблевые места. Если ты знаешь, что со стороны музыкального произведения никаких неприятностей не предвидится, то можно, разложив инструмент, пойти покурить и пообщаться, а первые утренние звуки издать как можно позже. То есть не раньше, чем это будет указано автором.

Когда дирижер на репетиции останавливает оркестр, необходимо как можно быстрее остановиться, а издавать звуки всуе считается неприличным. Лучше всего эту позицию сформулировал концертмейстер, боровшийся за тишину в оркестре: «Ни одной ноты бесплатно».

Каждый музыкант в душе педагог. Именно поэтому особенно трудно, но совершенно необходимо всячески подавлять в себе желание научить чему-нибудь коллегу и объяснить ему, как правильно. Подобные вещи допустимы только по отношению к близким друзьям — тихонечко, в уголке, в обстановке глубочайшей приватности, предваряя венок советов по-восточному цветистым предисловием и всяческим расшаркиванием.

Ни на репетиции, ни тем более на спектакле или концерте нельзя оборачиваться в сторону облажавшегося коллеги. Это правило эквивалентно тому, в котором истинный джентльмен никогда не подаст вида, даже если заметит, что с его вилки сорвался маринованный гриб и улетел в декольте даме напротив. Исключения представляют какие-либо яркие неожиданности, не наносящие ущерба профессиональной репутации исполнителя. Например, с грохотом упавший пульт или зазвонивший мобильник.

Наоборот, ярко сыгранное соло влечет за собой ободрительное похлопывание рукой по своей ноге. В силу того, что вторая рука занята инструментом, а аплодисменты одной ладонью приняты только в практике дзен. В наиболее масштабных случаях коллеги подходят с поздравлениями после концерта (спектакля).

Исключения из этого правила чаще всего связаны с традициями коллектива, и если отношения выстроены по образцу серпентария, то и внешние проявления могут быть несколько иными.

Много лет назад оркестр Большого театра под руководством Александра Лазарева исполнял Восьмую симфонию Шостаковича. В ней есть большое соло английского рожка. Такое масштабное, что после окончания произведения дирижер поднимает солиста на поклоны публике. Как валторниста в Пятой Чайковского, как кларнетиста во Второй Рахманинова, как скрипача в «Шехеразаде» Римского-Корсакова. А тут не поднял.

Коллектив отреагировал в лучших советских традициях: коллеги начали обходить рожкиста стороной и перестали здороваться. Через несколько дней на репетиции Лазарев при всех обратился к рожкисту: «Ленечка, извините меня ради бога! У меня на концерте была температура тридцать восемь, я просто ничего не соображал. Спасибо вам большое и извините еще раз». После чего все вернулось в норму.

И в конце несколько общих принципов.

После работы всегда закрывай ноты — это обычай, происходящий из естественного уважения к библиотекарю, который их потом убирает.

Никогда не хами приглашенному дирижеру: когда-нибудь он может оказаться твоим главным.

Не флиртуй в незнакомом оркестре с женщиной, пока не убедишься, что ее муж не работает здесь же.

И заклинаю: остерегайтесь работать в тех болотах, где силы зла властвуют безраздельно.

Акустика

Контрабасист вышел на пенсию и наконец послушал «Кармен» из зала. После спектакля в полном восторге бежит к коллеге поделиться впечатлениями:

— Слушай, там, где у нас мелодия пум, пум, пум, пум, у скрипок, оказывается, чудесный подголосок!

Ничего, между прочим, смешного здесь нет. Сколько лет играю «Лебединое озеро», а мотивчик у скрипок в одном номере так ни разу и не услышал. Хотя по смычкам вижу, что он там есть. И даже очень бодрый. Теперь буду пенсии ждать.

А что вы хотите — оркестр-то огромный. Вот каждый и слышит то, что поближе к нему. У меня под боком альты сидят, которых никто, кроме меня,

не слышит. Зато они лучше всех слышат группу валторн, а когда настоящему вступают ударные в оркестровой яме, то задние пульта альтов просто сносит, а передние втягивают голову в плечи и зажимаются. Контрабасам не слышны фаготы, а трубы с тромбонами, когда играют, не слышат вообще никого. Да и цели такой не ставят. Что тут сделаешь — вот такая экзистенциальная проблема. Ведь, если посмотреть правде в глаза, ту звуковую партитуру, которую так старательно изобретал композитор, ни в оркестре, ни в зале, ни в записи практически никто и не слышит. В произведениях барокко и классицизма, может, малость и попроще. А у романтиков и более поздних каждый слышит свой фрагмент общей картины. Лучше всех, конечно, деревянным духовым: они сидят почти в середине. И когда оркестр играет С. Рахманинова или Р. Штрауса, мне всегда очень жалко публику, которая никогда не услышит того великолепия, которое происходит в центре оркестра. Я как-то играл «Три русские песни» Рахманинова для хора и оркестра, и от восторга перед тем, какая фантастическая красота происходит в оркестре, просто «в зобу дыханье сперло». Приехал домой, хотел восторгом своим поделиться... В записи ничегошеньки подобного не слышать. Да и в зале (я потом слушал в БЗК) полпорции.

Возможно, все слышит дирижер: у него место козырное. Может быть, все слышал композитор? В воображении, когда писал. Хотя иногда и не то, что получилось в результате. И тогда на репетиции звучат слова: «Пожалуй, у композитора здесь слишком плотная оркестровка. Кларнеты, сыграйте, чтобы почти не было слышно». И дальше, почти стыдливо: «А тромбоны вычеркните вообще».

Интермеццо. Много ли оркестранту земли нужно?

Категорическая просьба при входе в оркестровую яму через виолончели не переступать.

Из объявления

Хорошо, если вы играете оперу Перселла, Перголези или Россини. Несколько хуже, если это опера Римского-Корсакова или Пуччини. Но если это Рихард Штраус, Шостакович или даже Вагнер, не к ночи будь помянут, выясняется, что яма не резиновая. На сцене подобные проблемы тоже, как говорится, имеют место быть, если вы играете что-нибудь вроде Девятой Бетховена или Восьмой Малера, но сцена по своим пространственным свойствам все-таки эластичнее ямы — там, например, последние пульта могут уползти почти (или даже просто) за кулисы. Проблема не в том, чтобы упихать сто человек в оркестровую яму, рассчитанную на восемьдесят. Люди деликатные, могли бы и потесниться. Но...

Флейта вылезает за габариты флейтиста вправо сантиметров на сорок с небольшим. Если даже мы сэкономим на пиколке, которая никому не мешает, пока молчит, это уже почти метр. Для гобоев, кларнетов и фаготов требуется сантиметров сорок до пульта с нотами, и, стало быть, он отодвигается вперед. Так же, относительно скромно, ведут себя трубы и валторны. Зато тромбоновая кулиса уходит вперед почти на метр. И в зоне поражения во избежание травматизма никого не должно быть. Сколько места занимает литаврист со своими котлами, точно сказать не могу, но что-то сравнимое с малогабаритной кухней. Стул вместе с арфой образуют трапецию размером около квадратного метра, в которую вписана арфистка. А вот струнники — это беда. Ход правой руки скрипача около шестидесяти сантиметров. Это еще счастье, что у них в нотах стоят штрихи, и они синхронно двигают своими правыми руками в одну и ту же сторону. Да, а скрипочки с альтами у них торчат вперед на длину вытянутой руки. А еще виолончелисты, которые, спасибо им, хоть инструменты держат почти вертикально. До контрабасов сами доэкстраполируете или помочь? Там композиция «Контрабас и его тень» в натуральную величину. И вот этих струнников четыре дюжины. И все смычками двигают. Нотные пульта я не считал? А зря. По пульту на духовика и на пару струнников. Все. Теперь вы можете посвятить долгий зимний вечер подсчетам, к которым подтолкнул Лев Николаевич. Да, и не забудьте квадратный метр для дирижера.

И все-таки про акустику

Нет ничего более омерзительного, чем когда ты слышишь свой собственный звук, который непосредственно из микрофона поступает к тебе же в наушники. Примерно то же самое, что слушать свой голос в записи, только еще гаже, потому что голос для большинства не профессия, а здесь... Прости, Господи!

То ли дело в хорошем зале — твой звук летит, натывается на стены, люстры, потолок, отлетает обратно. Под самыми разными углами. Пересекается сам с собой, еще раз куда-то втыкается, снова отлетает... В это самое время, пока он не закончил свой путь, наткнувшись на особо звукопоглощающую даму, и появляется на секунду нахальная мысль: «Аничего, звучит».

Но залы бывают разные. В некоторых из них ничего не летает, и оркестр компенсирует это чем может. Громкостью, например. В некоторых не летает только в районе сцены. Тогда весь оркестр ощущает себя голым и успокаивается только тогда, когда на акустической репетиции кто-нибудь послушает из зала и успокоит всех. Об особенностях акустики нагляднее всех мне рассказал гобоист из Вероны, который подрабатывал рабочим сцены во время наших концертов в Arena di Verona: ставил стулья, пульта и трепался с коллегами из Москвы. В свободное от наших гастролей время он

работал в Teatro Filarmonico, веронском оперном театре, и на этой самой Arena di Verona. И подтвердил в полном объеме все закравшиеся подозрения по поводу стиля игры на двух, можно сказать, соседних площадках: в оперном театре надо играть *piano-pianissimo*, а на Арене фигачить со всей дури. Вот вам и акустика.

Самые экзотичные результаты достигаются, когда концерт проходит в храме. Чаще всего это бывает в Италии. Звучит там, как правило, божественно, но к окончанию произведения его первый аккорд еще продолжает болтаться под сводами.

Раз уж мы добрались до католического храма, стоило бы вспомнить про единственный инструмент, который всегда существует в своей персональной акустической атмосфере. Это орган.

Орган иногда используется и как оркестровый инструмент. Причем не только в духовной барочной и классической музыке, но и вполне светским образом. Пожалуй, самые знаменитые произведения такого плана — это Третья симфония Сен-Санса и Альпийская симфония Р. Штрауса. И здесь хотелось бы выразить восхищение органистам, которые своим мастерством умудряются встроить свой инструмент в оркестровую ткань, для достижения художественных целей используя именно акустические особенности данного зала: ведь орган не может делать *crescendo* или *diminuendo*. Иначе говоря, для затухания звука, естественного для всех инструментов, органист использует естественные акустические особенности зала, снимая руки с клавиш раньше всех ровно настолько, чтобы отзвук органа затих одновременно с оркестром. Это не считая того, что звук от педали возникает в силу физических причин несколько позже, чем звук от мануалов, а стало быть, чтобы все совпало, партию педали надо играть чуть раньше, чем это делают все остальные. Включая собственные руки.

Акустика и банда

Бандой вполне официально называется сценический оркестр или, если формулировать точнее, группа музыкантов, играющая где угодно, но не в оркестровой яме и не в оркестре на сцене.

Итальянское слово *banda* означает не только группу людей, объединенных антиобщественной целью, но и оркестр, преимущественно духовой, а потому в какой-то мере социально близкий первому сообществу.

Та ипостась сценического оркестра, когда костюмированные музыканты выходят на сцену в нарядах соответствующей массовки вместе с цыганами и медведем (ну, может, я немножко утрирую), несколько выходит за рамки нашей темы. Хотя это, безусловно, забавное зрелище — музыканты в костюмах разных эпох, чаще всего в итальянских операх, причем фасоны и цвета этих костюмов ограничены только неограниченной фантазией художника по костюмам. Они, как правило, находятся на сцене для

оживления действия, потому что появление среди поющих людей группы играющих выглядит несколько неожиданно и очень радует публику. Да и музыкантов тоже. Потому что, когда видишь своих коллег на сцене в нетипичных для них костюмах, у большинства сидящих в яме возникает желание показать на них пальцем. Почему-то.

Да и на сцене интересно. Когда-то, давным-давно, мне пришлось играть в сценическом оркестре Большого театра в «Руслане и Людмиле», я сейчас даже не помню, в каком месте спектакля. Всю партию, естественно, выучил наизусть, меня провели по сцене, чтобы знал на спектакле, куда идти. В день спектакля пришел пораньше, переоделся во что-то непотребное, но соответствующее эпохе. Все было замечательно до момента, когда кто-то из музыкантов не сообразил, что язычники описываемых времен очков не носили. Только я успел их снять и сделал шаг на сцену, как очутился среди каких-то сучьев и коряг в лесу позднего киевского мезозоя без очков. Я раньше и не подозревал, что в Большом такая огромная сцена. У меня было ощущение, что горизонт находится метров на сто ближе, чем противоположная кулиса, до которой надо было добраться. Играть-то я играл, а вот куда идти... Спасибо флейтистке — догадалась. Я шел за ней, как слепой кобзарь, с единственной мыслью: вот сейчас я потеряюсь окончательно и буду бродить по сцене Большого театра, пока меня не спасут со скандалом...

Но это так, творческая находка постановщика. Что называется, ни Пушкин, ни Глинка, по-моему, не просили. Но есть большое количество опер, где оркестр за сценой (или даже один человек) является частью замысла композитора. Как перекличка «башенных трубачей» в «Лоэнгрине», когда из разных точек пространства перекликаются группы медных, как полицейский оркестр за сценой в «Леди Макбет», или даже как целый вокальный номер — «Песня цыгана» из «Алеко» Рахманинова. Да и вообще это довольно распространенный оперно-драматургический прием — где-то далеко за сценой либо пастух наигрывает, либо труба зовет, либо кто-нибудь поет, запуская новый виток драматизма, как, например, Герцог со своей песенкой за сценой, которая приводит к разрыву шаблона Риголетто и наводит его на мысль проверить, а кто же тогда у него в мешке, ежели Герцог бродит где-то за декорациями. А так, выкинул бы мешок, и мы остались бы без изумительной финальной сцены Риголетто и Джильды.

В симфонической музыке пространственное разнесение инструментов в первый момент воспринимается как авангардистский изыск, подобный тому, как в театре в какой-то момент стало модно вынесение элементов спектакля в зал, включая появление актеров в зрительном зале через дверь фойе. На самом деле пространственные объемы и векторы звучания как элемент музыкальной композиции известны как минимум со времен Монтеверди. Имитация эха, пространственные диалоги групп солистов и оркестра — все это было естественным элементом барочной музыкальной культуры. В более поздние времена этот прием приобрел практически пейзажный характер у Берлиоза, когда в «Фантастической симфонии» гобоист, стоящий за дверью

сцены, изображает играющего как бы где-то за холмом более удачливого собрата сидящего на сцене рожкиста. Более удачливого, потому что он отыграет свою пространственную имитацию и уйдет, а собрат со сцены будет сидеть до конца симфонии. Похожий прием используется в совершенно феерическом и очень мною любимом произведении Отторино Респиги «Пинии Рима» (1924). Там помимо воспроизведения записи птиц с помощью граммофона, вписанного в партитуру (вот оно, первое использование диджея в симфонической музыке), труба, которая обычно находится где-нибудь на балконе второго яруса под потолком. В БЗК был анекдотический случай, когда старушка-капельдинерша, увидев на вверенной ей территории во время концерта человека с трубой, попыталась доступными ей средствами предотвратить хулиганство практически перед самым его соло. Но он героически отбил.

Кстати, целая банда практически в буквальном смысле выписана в уже упомянутой Альпийской симфонии Штрауса: там за сценой играют 12 валторн, 2 трубы и 2 тромбона. Да и в большинстве симфоний Малера присутствуют в том или ином масштабе инструменты за сценой.

В каком-то смысле к этому примыкает и «Военный реквием» Бриттена с сопоставлением камерного и симфонического оркестров. Но, конечно, вершиной этого жанра стала бы, к сожалению, неоконченная Вселенская симфония американского классика Чарлза Айвза, в которой он предполагал использовать два оркестра и хор, разнесенные в пространстве на открытом воздухе.

А почему бы и нет? Если уж Господь одарил нас двумя ушами, странновато было бы не использовать наши бинауральные возможности в искусстве, оперирующем звуком.

Звукозапись

Первое, что приходит в голову при разговоре о звукозаписи, — это буфетчик Саша из мосфильмовского буфета «Кадр». От Новой студии до буфета по мосфильмовским коридорам хорошим шагом максимум четыре минуты ходьбы. Обратно чуть дольше. Почему чуть дольше, станет понятно, когда мы несколько позже заглянем к Саше, поскольку он являлся такой же неотъемлемой частью записи музыки к старым голливудским лентам, как и звукорежиссеры.

Всякую ерунду вроде очередной записи классической нетленки даже вспоминать не будем. Потому что это неинтересно. Все уже записано до нас. Нет, я, конечно, для драматизма немного преувеличиваю, но Тосканини, Мравинский, Караян и Светланов успели в этой области сделать много хорошего, и очередная запись какой-нибудь симфонии Бетховена или Чайковского уже вряд ли что-нибудь принципиально изменит. Даже если быстрые части записать быстрее, а медленные — медленнее, как это часто

бывает, когда хотят проявить творческую индивидуальность при отсутствии оной.

Может быть, несколько интереснее бывают записи с концертов, но они, с позиции оркестра, от концерта как такового принципиально не отличаются. Ну в мелочах если только... Мало ли, что-то случайно не получилось — не вопрос, остались ненадолго после концерта и дописали. А там уже звукорежиссеры что надо приклеят и акустику поправят. Чтобы было как будто публика и не расходилась.

Ведь публика — акустически очень важная часть обстановки концертного зала. Когда звучит музыка, то звук отражается от чего попало: от потолка, пола, стен, балконов, финтифлюшек разных барочных и так далее. А поглощается, главным образом, как вы понимаете, мягкими предметами. Креслами, например. А когда в зале слушатели, то в основном ими, дорогими нашими. Разница между пустым и полным залом очень заметна. Настолько, что во время концерта музыкантам приходится это учитывать и вносить заметные коррективы в исполнение. Говоря примитивно и цинично, надо играть чуть громче (что, кстати, гораздо легче, чем тише). Соответственно, и реверберация зала слегка другая. И это надо учитывать при монтаже записи в случае дописок. Я вам более того скажу: перед началом записи звукорежиссер записывает полную тишину в зале.

Ну бог с ним, с Live Recording, вернемся в студию. Но не сразу. Сначала немного истории и чуть-чуть ностальгии. По той простой причине, что студийная запись — и технически, и социально — штука еще более исторически изменчивая, чем оркестр. По крайней мере я еще застал такие винтажные магнитофоны, как 8ТМ и Амрех. Это были огромные ящики, почти шкафы, с гигантскими катушками магнитной ленты, которая двигалась со скоростью 38,1 или даже 76,2 см/сек. Дело даже не в этом, а в том, что сакральные слова «мотор» или «склейка», теперь уже полностью утратившие свой буквальный смысл, берут начало именно там.

Несколько благодарственных слов в адрес звукозаписи

Запись звука, если подойти непредвзято, относится к категории чудес. Как законсервировать такую эфемерную вещь, как звук? Сколько вопросов по исполнению было бы снято, если бы мы смогли услышать Моцарта или Паганини? Современные музыканты не спорили бы на темы аутентичного исполнения барочной музыки, штрихов, темпов, строя, звучания инструментов, на которых игрались оперы Монтеверди и кантаты Баха. Я уже не говорю о том, что очень хотелось бы послушать оставшийся в веках концерт под Иерихоном, в котором музыканты покрыли себя неувядаемой славой, записи псалмов Давида в исполнении автора или триумфальные выступления Нерона на музыкальных конкурсах в Риме середины шестидесятых.

Ну, что потеряно, то потеряно.

Зато у нас есть записи Э. Карузо, Ф. Крейсlera, С. В. Рахманинова или Джорджа Гершвина. Даже С. И. Танеева, Ф. Бузони и Скотта Джоплина — казалось бы, людей из совсем другого времени. И мы с изумлением наблюдаем, как быстро и заметно меняются стиль и эстетика исполнительства.

Про консервированную музыку сказано много слов, массовые споры о том, что лучше — живое звучание или идеальная запись, — уже ушли в прошлое и стали общим местом. Но, кстати, меня до сих пор удивляет то, с какой скоростью в Европе XVIII–XIX веков распространялись новые музыкальные произведения без звукозаписи, только с помощью партитур и гастрوليрующих на бричках музыкантов. Приходится прилагать довольно серьезные усилия, чтобы представить себе формы взаимодействия в музыкальной культуре тех времен, когда место механического носителя занимали музыкальные приложения к журналам «Нувеллист», в которых, например, раз в месяц печатались новые пьесы из «Времен года» Чайковского, и сельские барышни, соответственно, раз в месяц разучивали новое произведение.

Это сейчас не представляет особой проблемы послушать любое произведение или посмотреть ноты. Чтобы увидеть принципиальную разницу в доступе к музыке, достаточно прочесть фрагмент из воспоминаний Римского-Корсакова: «Из... инструментальной музыки я ничего не слыхал в Тихвине; там не было ни скрипачей, ни виолончелистов-любителей. Тихвинский бальный оркестр состоял долгое время из скрипки, на которой выпиливал польки и кадрили некий Николай, и бубна, в который артистически бил Кузьма, маляр по профессии и большой пьяница. В последние годы появились евреи (скрипка, цимбалы и бубен), которые затмили Николая с Кузьмой и сделались модными музыкантами». И, только когда Россию посетил Рихард Вагнер, меломаны из «Могучей кучки» узнали, что в цивилизованном мире дирижер, оказывается, теперь стоит спиной к публике.

Это сейчас любой телефон или плеер исполнит прямо в наушники все что угодно, пока ты стоишь у светофора и ждешь зеленую лампочку, а практически любое произведение можно найти и скачать в любой точке, где есть Интернет. И Андре Рье или Ванесса Мэй доступно объяснят каждому, что хотел сказать автор.

Вернемся в студию

Зачем симфонический оркестр собирается в студии? Вроде бы для того, чтобы записать музыкальное произведение. Ответ очевидный, но принципиально неверный. Оркестровые музыканты — и я думаю, значительная их часть подтвердит мою точку зрения, — собираются в

студии, чтобы потусоваться. Единственная форма записи, которая не несет на себе этого отпечатка праздника и налета фестивальности, — это запись очередным заслуженным коллективом очередного воплощения классического произведения с целью увековечения концепции художественного руководителя. Это тяжелая, ответственная и малоинтересная работа. Как по самому процессу, так зачастую и по результату.

Тусовка и ее смысл

Сначала поговорим о существенном элементе записи — о деньгах. Для того чтобы чуть позже с чистой совестью вынести эту тему за скобки, потому что это, безусловно, важная вещь, но не самая интересная.

Если концерт или спектакль — штука однозначно дотационная и направленная на поддержание культурного уровня общества, то запись — вполне коммерческое предприятие. Одним из первых это понял Герберт фон Караян, который записывал все свои репетиции и из удачных фрагментов монтировал фонограммы для Deutsche Grammophon. Для музыкантов это была существенная прибавка к жалованью, и за это они его любили. Ненавидя при этом за все остальное. Музыкант, как правило, получает живые деньги сразу после записи, и это позитивнейшим образом влияет на его душевное здоровье и творческое состояние. Ну вот, про деньги, пожалуй, и все.

Вернемся к творчеству

Студийная запись замечательна тем, что, приходя на нее, ты, как правило, понятия не имеешь, что придется играть. Это раз. Состав оркестра тоже может оказаться самым неожиданным — это зависит от того, что написал композитор и по какому поводу. Ты можешь, например, прийти пораньше, чтобы посмотреть партию, потому что пригласивший тебя инспектор предупредил о том, что вроде там что-то серьезное написано у рожка. Ты внимательно и ответственно изучаешь музыкальный текст. И только непосредственно во время записи выясняется, что кроме тебя в этом месте играют восемь валторн и восемь саксофонов. Это не считая ударных.

Ладно, начнем просто и формально — с матчасти. К вашим услугам огромная студия. Микрофон, а то и несколько на группу и у каждого оркестранта наушник с одним ухом.

В главе про акустику я уже поделился с вами впечатлениями о том, насколько противно слышать собственный звук в наушниках. Ровно настолько, что играть становится совершенно невозможно. От отвращения.

Поэтому одноухий наушник очень правильная штука: в одно ухо идет то, что происходит в воздухе, в смысле в реальной акустической действительности, а в другое — все, что оказалось в микрофонах: заранее записанная фонограмма, если пишут наложением, и метроном, называемый кликом (click), если темп уже заранее четко прописан. С одной стороны, это чрезвычайно важно и удобно: ты слышишь все группы инструментов, даже те, которые находятся далеко от тебя, и это позволяет ориентироваться в происходящем.

Но, с другой стороны, и это не менее важно, ты должен понимать, что все реплики, сказанные даже шепотом в адрес дирижера, композитора, аранжировщика и звукорежиссера, должны носить только восторженный, в крайнем случае просто позитивный характер, потому что все они тоже в наушниках. Даже если дирижер иностранец и не говорит по-русски. Потому что если вы чуть-чуть озадачитесь лингвистическими вопросами, то обнаружите, что значительная часть терминов, на которые мог бы обидеться маэстро, имеет вполне международное звучание. Звукорежиссеры, которые, естественно, тоже все слышат, значительно менее обидчивы, хотя одному моему коллеге неосторожное высказывание в адрес звукорежиссера обошлось в лишние десять дублей и без того нелегкого соло гобоя из Четвертой симфонии Чайковского. Но, как правило, с ними у музыкантов проблем не возникает, потому что звукорежиссеры счастливо сочетают в себе все необходимые свойства музыканта — слух, которому можно позавидовать, умение читать партитуры, знание инструментов — с острым системным и рациональным мышлением технаря. И с ними в перерыве между сменами можно покурить или даже позапустить радиоуправляемые вертолетики, а после их падения снова покурить и обсудить особенности прохождения радиосигнала через колонны, за которыми вертолетики, собственно, и падает.

Еще немножко о звукорежиссерах, потому что я их люблю

Это замечательные и очень спокойные люди, которые, не впадая в творческий экстаз, творят чудеса. Они внимательно слушают всю муть, которую мы играем. Они слышат малейшие шумы и малейшую фальшь. И, когда в перерыве после слова «записано» к ним вбегает взволнованная арфистка и говорит, что ни одного нормального дубля у нее не было, она слышит в ответ: «Знаю, не волнуйся, поправим».

В том, что касается музыки, у вас ухо Ван Гога.

Билли Уайлдер

В лихие и забавные 90-е, когда брались за все, что звучит и за что платят, иногда писали олигархов, братков и их девушек. И вот тут звукорежиссеры показывали чудеса высшего пилотажа, потому что клиент в записи должен был отличаться от оригинала не в меньшей степени, чем на портрете, скажем, работы Глазунова или Шилова.

Мне из этого жанра запомнились две наиболее ярких записи. В одном случае чья-то... (я просто не знаю статуса этой дамы, поэтому можно вставить любое слово на ваше усмотрение) записывала диск из оперного репертуара. По крайней мере созданный ею образ Иоланты получился более чем цельным и органичным. Ее Иоланта была не только слепа, но и глуха, страшна, без голоса и чрезвычайно манерна. Кроме того, она, вероятно, много курила, потому что дыхания у нее хватало, как правило, на половину фразы. Независимо от ее длины. Поскольку музыка, в общем, всем знакома, то у оркестра была только одна достаточно серьезная задача — не ржать. И в результате благодаря мастерству звукорежиссеров в области монтажа все было выполнено на самом высоком уровне.

Другой случай оказался почти неразрешим даже для этих кудесников. Студию со всеми потрохами для записи себя, любимого, арендовал олигарх, кстати, с неплохим баритоном и обширным репертуаром. Он подъехал на «Мосфильм» на чем-то вроде «Мазератти» с номерами княжества Монако, что, безусловно, говорило о его высокой крутизне.

Все прошло очень неплохо. Ближе к концу работы из рубки сообщили, что все ноты они уже записали, а уж из них смонтируют все что угодно. Единственное, о чем хотелось бы попросить солиста, — это чтобы, если, конечно, он не очень устал, он еще раз записал первую фразу из песни «Я люблю тебя, жизнь». Солист очень доброжелательно и ответственно сказал, что «конечно, конечно», и в пятисотый раз спел: «Я люблю тебя, жисть...»

Как они справились с этой проблемой, я не знаю, но верю, что справились.

Так вот, оркестр собирается в студии

Приходим, конечно, чуть пораньше — нотки посмотреть. Потому что до этого момента их никто не видел. Полистав партию и убедившись в том, что учить все равно бесполезно, можно пойти к автомату, налить кофе, покурить и пообщаться с коллегами. Обменяться последними новостями, узнать, как обстоят дела в братских коллективах, спросить о семейных делах... В общем, ничего особенного, все примерно так же, как у собачек на собачьих площадках. За пять минут до начала, не докурив и не договорив, все отправляются в студию.

Настройка. Тут есть маленькая специфическая тонкость. Если оркестр пишет симфоническое произведение, то здесь все как обычно: ля первой октавы 442 Гц. Таков стандарт второй половины XX века. И по сей день. Если же музыка пишется с синтезаторами или наложением на уже

записанный компьютерный или синтезаторный трек, то здесь стандарт — 440 Гц. Эта разница достаточно заметна для того, чтобы ее можно было проигнорировать.

После этого, как правило, инспектор представляет оркестру дирижера, заказчика и композитора, если он, не дай господи, присутствует на записи. Потому что не существует в природе более деструктивного фактора, чем живой композитор на репетиции и тем паче на записи. Если же происходит такой экстремально несчастный случай, что за дирижерским пультом оказывается автор, то можно с уверенностью сказать, что конец света наступит здесь и сейчас, опередив любые эсхатологические прогнозы, причем в максимально тоскливой и особо извращенной форме.

Мобильный телефон в студии сегодня и позавчера

Моей фантазии не хватает, чтобы придумать что-нибудь соизмеримое с зазвонившим в конце удачного дубля мобильником. Тем более что он в этот момент находится в кармане куртки, висящей в дальнем конце студии, или в сумочке, лежащей на скрипичном футляре на ступеньке станков для хора, которые находятся позади ударных инструментов и обычно используются как полки для всего. Естественно, все делают вид, что они ни при чем. Классическая ситуация в стиле Агаты Кристи, когда все находятся в замкнутом помещении и кто-то один...

Вообще-то, мобильник надо выключать совсем, потому что даже с выключенным звуком он способен давать достаточно мощные наводки, чтобы испортить фонограмму без всякого повода. А с таким явлением, как резонанс, мне довелось максимально близко познакомиться, когда мой телефон в виброрежиме ожил на пульте из фанеры в самом глубокомысленном, а стало быть, самом тихом месте каденции в фортепианном концерте Римского-Корсакова. Если бы за секунду до этого пианист не ошибся, я бы сейчас не писал эти строки. Это делал бы кто-то другой.

Как ни странно, подобная история, граничащая с анахронизмом, произошла лет за тридцать до появления первых мобильных. Запись Госоркестра. За пультом Евгений Федорович Светланов. Напряженная творческая атмосфера. В углу студии раздается вполне заметный шорох. Дубль сорван. Полное недоумение, тем более что звук раздается не из оркестра, а откуда-то из угла. Снова тишина, работа продолжается. Через какое-то время из того же угла вновь слышен шум. Работать невозможно. Объявляется перерыв, все начинают искать источник звука.

Ну кто бы мог подумать! Ожила купленная с утра и хорошо упакованная рыба...

Душераздирающие подробности я пропущу из общегуманистических соображений.

Ситуацию спас гениальный рожкист, любимец Мравинского и Светланова Леня Крылов, человек, которому прощалось все: «Евгений Федорович! Ну что вы так? Человек ДОСТАЛ живую рыбу. Будет фаршированная рыба-фиш...»

Пакет с рыбой перенесли в другое помещение. Запись продолжилась.

Ледокол

Так называется самая распространенная методика записи крупных музыкальных произведений. Идеально (с позиций записи) исполнить продолжительное произведение достаточно затруднительно: или стул скрипнет, или смычок случайно пульт зацепит, или ошибется кто, или сыграют где-то чуть не вместе. Можно даже ненароком чихнуть, хотя это в крайнем случае. Что же, опять все сначала? Нет. И за это опять-таки низкий поклон звукорежиссерам. Записывается фрагмент длиной минуты две-три, перезаписываются неудачные места из этого фрагмента, и, когда звукооператоры сообщают, что из имеющегося у них материала можно собрать полноценный кусок, переходят к следующему, захватывая для удобства монтажа конец этого. И вот так, потихонечку, не спеша, при нормальной профессиональной работе за четырехчасовую смену записывается двадцать минут музыки. И в самом конце — произведение целиком, по возможности с наименьшими потерями, чтобы у режиссера была общая картинка, по которой он потом будет весь этот пазл собирать. Правда, был случай, когда мы записывали антологию швейцарской музыки и, несмотря на очевидную мутность подавляющего большинства эндемичных авторов и их произведений, завершили проект быстро и качественно, пользуясь именно этим методом. Но одну из симфоний сыграть с начала до конца так и не удалось. Возможно, она и не была для этого предназначена.

Так вот, оркестр собирается в студии. Продолжение

Мы остановились на том, что оркестр настроился и готов увековечить предложенное прекрасное. Перед этим необходимо настроить звук в аппаратной. Сначала пробуют звук в каждом микрофоне. Для этого по отдельности играют что-нибудь, что угодно, флейта, гобой, валторна и так далее, пока из аппаратной не раздастся удовлетворенное «спасибо». Потом оркестр играет самое громкое место для финальной настройки аппаратуры — и можно работать. То есть сыграть разок предложенный материал, а дальше звучат сакральные слова: «Тишина. Мотор».

Конечно же, из всех искусств важнейшим для нас является кино

Точнее, музыка к нему. Запись музыки к кинофильму — совершенно особое искусство. В первую очередь искусство дирижера. Он должен вписать музыкальный фрагмент точно в кадр. Если картинка идет 54 секунды, то и написанная для нее музыка должна уложиться именно в этот промежуток времени. И акцент в шестом такте должен точно совпасть с ударом бутылкой по башке главного героя. А это непросто.

Чип и Дейл

Однажды на «Мосфильме» появились два забавных толстяка: Джон Морган и Билл Стромберг. (Забегая вперед, хочу сказать, что за несколько лет совместной работы Биллу удалось взять себя в руки — он сбросил килограммов тридцать.) Они привезли с собой очень любопытный проект — перезапись музыки к старым, ставшим уже классическими, голливудским фильмам. Часть партитур они нашли, а утраченные восстановили по фонограммам фильмов, что можно считать, пожалуй, подвигом.

К ним сразу приклеились клички Чип и Дейл, что достаточно точно соответствовало образам. Согласно формулировке Википедии, «Чип и Дейл — два антропоморфных бурундука». Лучше и не скажешь. Джон сидел в аппаратной с партитурой, Билл дирижировал, в общении с нами совершенствуя свой русский и обогатив сразу два языка своим эксклюзивным «Let's pishem». Мы с ними записали музыку более чем к сорока фильмам таких композиторов-классиков американского кино, как Эрих Корнгольд, Макс Штайнер, Бернард Херрманн, Хьюго Фридхофер. Музыка кино — это довольно специфический жанр. Это скорее музыка эмоционального состояния, усиливающая воздействие экрана. Это множество мелких кусочков, написанных под кадр. Относительно длинные и музыкально осмысленные эпизоды, как правило, пишутся только для титров и жанровых сцен. А поскольку мы писали неделями по две-три смены музыку Херрманна к фильмам Хичкока (да и Штайнер со своим Кинг-Конгом не лучше), нам для поддержания рабочего состояния и ментального статуса приходилось иногда заходить в «Кадр» к уже упоминавшемуся буфетчику Саше.

К описываемой исторической эпохе продажа спиртного на «Мосфильме» была уже прекращена. Поэтому мы приходили к Саше и молча смотрели на него печальным и жалобным взглядом лемуров. Саша в свою очередь отвечал нам сочувственным взглядом и тихо спрашивал: «Полчашечки кофе?» Мы молча кивали головой.

Через минуту мы уже шли длинными коридорами «Мосфильма» в направлении родной студии, снова готовые к фильмам Хичкока.

Концертный костюм

Я, честно сказать, так и не понял, отчего мы так выглядим: «домового ли хороним, ведьму ль замуж выдаем». То ли жмура понесли, то ли горячее сейчас подадим.

Хотя устами младенца...

Из серии «Байки из курилки»

Рассказывает коллега:

«Играю концерт в Тверской филармонии. Музыковедша рассказывает детям об оркестре, о барокко, о музыкантах XVIII века в камзолах. Постепенно добирается до современного оркестра. И задает детям вопрос риторического типа: „Дети, а почему музыканты оркестра играют в черных костюмах?“ И тут детский голосок из зала: „Они до сих пор скорбят по тем музыкантам, которые были в камзолах“. Я чуть не сполз на пол».

Так и не знаю, как мы дошли до жизни такой. Нормальный человек в здравом уме такое ни за что не наденет.

Фрак в пельменной

Для того чтобы во фраке перемещаться по городу и не привлекать внимание психиатров, достаточно застегнуть фалды на животе английской булавкой, а сверху надеть куртку. И в таком виде в добрые старые времена приходилось бегать с самого утра до вечернего концерта. В середине одного такого зимнего, наполненного событиями дня я забежал в пельменную перекусить — были такие стекляшки-пельменные с высокими столиками. Стоячки. Пока стоял в очереди, пока получил свои пельмени, согрелся, понял, что жарковато, и повесил куртку на вешалку. Очень был голоден, поэтому озадаченные взгляды простых трудящихся, зашедших перекусить и разлить по чуть-чуть под столиком, обнаружил не сразу.

Все-таки, скажу я вам, дресс-код — вещь серьезная.

«Чтобы отличить участников мероприятия от обслуживающего персонала, также одетого во фраки, персонал надевает не белые, а черные жилеты и галстуки-бабочки».

По крайней мере из этого текста следует, что мы участники мероприятия. Уже легче.

Согласно протоколу и традициям, фракный костюм оркестранта состоит из собственно фрака, белой бабочки, белой рубашки, черных брюк с черными

атласными лампасами, черного широкого пояса, черных носков и лакированных туфель.

Дирижеры почему-то с фраком носят черную бабочку.

Концертный костюм попроще состоит из смокинга, белой рубашки, по возможности с чистым воротником, насколько возможно белой бабочки, брюк, черных носков и наспех протертых занавеской ботинок.

Поскольку, прибежав на халтуру, ты не всегда знаешь, в чем будет играть оркестр, то в карманах смокинга должна лежать как белая, так и черная бабочка.

Конечно, случаются экстраординарные ситуации вроде эпизода из моей творческой биографии, когда весь костюм остался висеть на спинке стула, на котором я сидел, старательно складывая чемодан перед вылетом в Берлин.

Отсутствие концертного костюма обнаружилось незадолго до выезда из отеля в Konzerthaus. С миру по нитке... Да, это были черные треники Nike. Других не было. И вообще, если бы не ярко-желтая надпись Nike на уровне берцовой кости, никто бы ничего не заметил. А что делать? Ну, прикрыл тряпочкой. В первом отделении играл в смокинге флейтиста (он не был занят), во втором — рабочего сцены (он мне его давал в левой кулисе, возвращаясь со сцены перед началом второго отделения, с достоинством положив на дирижерский пульт партитуру и палочку). Кстати, фирменные вещи тоже не дают никакой гарантии: достав однажды из чемодана концертные брюки, побывавшие перед гастролями в химчистке, я не обнаружил на них ни одной пуговицы. В этом смысле треники надежнее.

Сложившаяся практика и жизненный опыт поколений говорят также, что если ты перед самым концертом заметил, что ботинки на тебе не черные, то, как правило, достаточно надеть носки поверх ботинок. Но если ты сдуру приперся на концерт в белых или, упаси боже, в красных носках, то появляется отчаянная мысль, что лучше было бы родиться негром. Хотя бы наполовину.

На нижнюю.

Это все как бы классика жанра. Сейчас все более демократично. Когда я надевал последний раз фрачный пояс, уж и не припомню. Ситуация часто позволяет играть в черных рубашках и даже просто в чем-нибудь штатском, но элегантно в случае каких-нибудь камерных проектов. Хотя джинсы по-прежнему моветон.

Фрак — для верховой езды — действительно очень удобен — когда разбрасываешь фалды по обе стороны стула. Более того, когда-то давным-давно, когда я работал в театре Станиславского и Немировича-Данченко, мне выдали изрядно поношенный фрак (а за обладание им боролись многие), основное достоинство которого заключалось в том, что одна его фалда прохудилась окончательно, и в образовавшееся в подкладке отверстие входила бутылка, которая распивалась уже после банкета в более тихой и неформальной обстановке. И, разумеется, нет необходимости упоминать о том, что бутылки в фалдах заметно улучшают осанку.

У фрака есть еще одна позитивная сторона. Как-то раз в процессе трепа знакомая органистка сказала, что пошила себе фрак. На мой изумленный вопрос: «Зачем тебе фрак?» — она ответила, что когда играет ногами, то публика, вместо того чтобы слушать Баха, пялится на ее задницу. А так публике будет поспокойнее.

Да, и самое главное. Знающие люди говорят, что нет ничего удобнее фрака при работах на дачном участке: фалды успешно заменяют перчатки и при работе с тачкой, и при переноске стекла, о них всегда можно вытереть руки, они всегда при тебе.

О некоторых недокументированных особенностях оркестрового дресс-кода

В оркестре русских народных инструментов помимо домр, балалаек и прочих гуслей имеются также флейта, гобой, валторна и др.

И вот однажды валторнист, который должен был играть концерт, срочно занемог вследствие изменения расписания по месту основной работы. Ситуация стандартная и, в принципе, не катастрофическая. Он позвонил коллеге и попросил заменить его у народников. Тот согласился, но позже и у него не сложилось. И вот так, передаваемая по цепочке, халтура дошла до валторниста по кличке Максимка, который был в этот вечер совершенно свободен и согласился подъехать к семи в КЗЧ. Те, кто знаком с одноименным рассказом Станюковича, поймут дальнейшее сразу. Остальным придется читать дальше. Максимка надел русский народный костюм, как и все, и вышел на сцену Концертного зала им. Чайковского.

Описать состояние дирижера оркестра народных инструментов им. Осипова, когда он увидел среди своих балалаечников негра в косоворотке с валторной в руках, я не берусь.

У женщин отношения с оркестровым костюмом складываются несколько иначе. С одной стороны, женский костюм менее формализован, и артистки, например, в оркестровой яме могут играть в том, в чем пришли. А пришли они, разумеется, в черном. Хоть и разном. На сцене наоборот: женщинам, в отличие от мужиков, вовсе не по барабану, как они выглядят, и тут начинаются вариации в пределах канона. Что, безусловно, будет любопытно для специалиста по костюму. Потому что самые интересные результаты достигаются тогда, когда художник ограничен в средствах выражения.

Климатические вариации концертного костюма

Оркестровый музыкант — существо одновременно героическое и бесправное. Оркестр играет концерты в любом месте и в любое время.

Температурные и прочие климатические кондиции ограничены только возможностями инструментов. Защищая любимый инструмент, музыкант становится зверем. Потому что инструмент — его второе «я», причем главное. Другое дело, что у большинства струнников, например, для подобных случаев есть второй инструмент, сделанный из менее ценных пород фанеры. Из него после концерта через эфы выливается вода, и можно играть дальше. Ничуть не хуже, чем раньше. Некоторым из них ничуть не повредила бы пара дренажных отверстий в нижней деке.

В этих случаях необходимо подумать и о себе. Так, например, выступая на античных аренах Средиземноморского региона, часто ограничиваются рубашками с коротким рукавом при полном отсутствии верхней концертной одежды.

Напротив, в китайских концертных залах, где в старые добрые времена температура колебалась в диапазоне от семи до десяти градусов (тепла), и зрители сидели в ватниках и лузгали семечки, к концерту необходимо было серьезно подготовиться.

Для этого под рубашку надевалась белая водолазка, под смокинг — свитер, а под концертные брюки — горнолыжное термобелье. О том, как эту проблему решали женщины, писать не берусь, но, концертно утеплившись, они заметно увеличивались в геометрических размерах, хотя выглядели по-прежнему женственно.

В особо экстремальных случаях неотъемлемой частью концертного костюма становится четвертинка, которая находится не во внутреннем кармане смокинга, как могло бы показаться естественным на первый взгляд неискушенного слушателя, а под стулом исполнителя. Таким образом, чтобы, никак не мешая играть, она всегда могла бы сберечь хрупкий организм музыканта для дальнейшего творчества.

Костюм солистов и дирижеров. Кратчайший обзор

Мы можем сколько угодно говорить о высоком, о духовном, о вечном, о мастерстве, но, когда на сцену выходит женщина, приоритеты восприятия несколько смещаются. Об этом в культурных и меломанских кругах, может быть, и не принято говорить, но, судя, например, по клипам оперных див, это хорошо известно специалистам по рекламе, PR и раскрутке.

И если у солиста-мужчины вариативность сценического костюма невелика (в крайнем случае футболка с картинкой, ну что еще можно придумать?), то у женщин для фантазии и вкуса открываются бескрайние просторы. Иногда, конечно, бывают несчастные случаи, как с арфисткой в открытом платье, когда она играла достаточно длинное произведение без пауз, а платье медленно сползало с плеч в сторону ватерлинии, интригуя публику. Время от времени из-за кулис выходила добрая душа и подтягивала все на исходную позицию, тем самым обеспечивая непрерывность творческого процесса.

Симфонические дирижеры обычно выступают во фрачном костюме. «В нагрудный карман вкладывается белый носовой платок (если на груди не прикреплены ордена)». Ну кто же дирижирует с орденами? Значит, платок.

Хотя и здесь возможны варианты. Например, Евгений Владимирович Колобов дирижировал в черной обтягивающей водолазке, и это всегда было невероятно элегантно и артистично.

Однажды я присутствовал при рождении нового дирижерского костюма. В БЗК дирижировал Чарлз Ансбахер. Человек, производивший впечатление занудливого педанта. Это, видимо, было не совсем так. Потому что он за свою карьеру ухитрился создать оркестр в Бостоне, поработать главным приглашенным дирижером в Сараево, а также в большом количестве других оркестров в самых неожиданных местах и даже возглавить камерный оркестр филармонии в Киргизии.

Это было в тот зимний день, когда второй раз за неделю выпала полугодовая норма осадков, и Москва стояла в снегу по самые зеркала заднего вида, и никто уже никуда не ехал. Большинство, кто поумнее, приехали на метро, остальные побросали машины там, где их застала эта самая полугодовая норма, и все равно приехали на метро, но чуть позже.

В шесть часов маэстро провел получасовую репетицию, закрепив ошибки, и пошел переодеваться к концерту. В 18.40 все за кулисами уже знали, что фрачный костюм маэстро находится в гостинице «Украина». Ситуация была стопроцентно безвыходная: путь от консерватории до «Украины» и обратно в этих условиях занял бы не меньше суток. И смущенного маэстро выпихнули на сцену в его hand-made золотисто-зеленой жилетке. Успех был полный! С тех пор (а он приезжал в Москву довольно часто) все концерты Чарлз Ансбахер дирижировал в своей счастливой страшненькой жилетке.

Бойцы невидимого фронта

Есть замечательные люди, которые имеют самое прямое отношение к оркестру (без них он не мог бы существовать), хотя на сцене и не появляются. Или появляются эпизодически. Вы, конечно, уже поняли, что речь пойдет...

Нет, никто не умаляет роль бухгалтера. Как вы могли такое подумать! Просто это слишком специфичная для меня профессия в области оркестра. Как и многие другие чрезвычайно важные административные должности. Все-таки я лучше расскажу о некоторых из тех, с кем сталкиваюсь непосредственно в процессе работы.

Библиотекарь

Вот уж жертва так жертва! Стрелочник, отвечающий за все. Вот представьте себе концерт, состоящий из двух десятков оперных арий, набранных по высосанному из пальца желанию заказчика. Или конкурс исполнителей, в котором неизвестно, кто и с чем выйдет в финал. Или какой-нибудь невесть откуда свалившийся концерт, в котором заявлены редко исполняемые, никому не известные и доселе никому не нужные произведения. А если всего этого и библиотеке оркестра (театра) нет? Начинают добывать. У знакомых коллег из братских коллективов по бартеру, но старой дружбе или за бутылку. Договориться, съездить, забрать. Под честное слово к вечеру вернуть. Значит, за это время отсканировать все партии. А еще размножить партии струнных, чтобы на все пульта. И проследить, чтобы никто особо не загадил своими пометками оригиналы нот, если комплект дают на программу. Все разложить перед репетицией и концертом, все убрать после репетиции и концерта, проверить, что ничего не потерялось. Сплошные стрессы и никакой благодарности! Вот на гастролях в Китае кто-то из конкурирующей продюсерской фирмы спер ноты. Так ведь встали на уши и достали китайские аналоги. Но чего это стоило! (Кстати, когда через неделю процесс вернулся под эгиду конкурентов, ноты сразу нашлись.) Или когда за пятнадцать минут до записи выяснилось, что импортные заказчики по дороге потеряли партии контрабасов, — опять шок и стресс. Хорошо, они продвинутые ребята, и у них все ноты были еще и в электронной форме на дисках: пошли и распечатали.

А собрать ноты на гастроли — это же целые ящики с партиями. А потом перед концертом ноты надо вложить каждому в папку и поставить на пульт.

А после концерта все ноты из папочек вынуть и убрать. А в них вложить то, что пойдет в ближайшей программе. И хорошо, если это опера, балет или, на худой конец, какой-нибудь инструментальный концерт, симфония и бис. А если набор миниатюр?

А между прочим, ноты весят немало, и у меня перед глазами стоят не только советские тетки в ватниках, ворочающие шпалы, но и оркестровые библиотекари, кстати говоря, с музыкальным образованием, волокущие на себе тяжеленные пакеты с нотами. А в глазах ужас — вот сейчас начнется репетиция или запись, и тут выяснится, что нет партии третьей валторны. Да удавиться проще, ей-богу!

Слава оркестровым библиотекарям и низкий им поклон!

Инспектор оркестра

Лучше, чем Михаил Юрьевич Лермонтов, об инспекторе оркестра, по крайней мере в его идеальном воплощении, никто не сказал: «Слуга царю, отец солдатам».

Должность инспектора оркестра в ее классическом виде — это, к сожалению, уходящая натура. Формально задача инспектора заключается в том, чтобы все, кто должен быть на месте, были на месте.

В современных официальных музыкальных структурах эта должность чаще называется «директор оркестра»: составление расписания, обеспечение дисциплины и др. Инспектор оркестра в «старорежимной форме» сохранился, пожалуй, только в оркестрах фестивального типа, то есть собираемых под проект. И вот это настоящий пассионарий. Их не так много, таких людей. Итак, его находит заказчик (или он находит заказчика). Дальше его задача — найти музыкантов, которые могут прийти на пару репетиций и концерт. Или на несколько смен записи. А найти надо опытных музыкантов, которые сыграют все и сразу. А они на дороге не валяются и все где-нибудь работают. Чтобы обеспечить нужный состав, необходимо обзвонить несколько сотен человек. Ну и еще куча более мелких обязанностей, включая выписывание пропусков и раздачу денег.

В добрые старые времена инспектор мог и разрешить поменяться с коллегой спектаклями, и от начальства прикрыть, и мягко пожурить за попытку опробовать газонокосилку на ковре с высоким ворсом в гостинице... Потому что ее звук мешает постояльцам спать.

Рабочий сцены

Это тот самый импозантно одетый человек, который перед концертом срывает аплодисменты публики, когда в самом начале выходит на сцену с партитурой. С целью положить ее на пульт дирижера и уйти. После чего публика сконфуженно затихает.

У него совершенно уникальный статус. С одной стороны, он, безусловно, грузчик. Он таскает арфу, ставит литавры, выкатывает рояль. Пульты, стулья — в общем, вся физическая работа на нем. Он первый приезжает в новый зал и последний из него уходит. Но его выход на сцену, чтобы открыть крышку рояля, подобен проходу модели по подиуму. Помимо этого он знает состав оркестра в каждом произведении, и если в концерте занят, например, контрафагот, то ставит исполнителю стул и пульт. Знает, сколько пультов скрипок или виолончелей занято в произведении. Перед концертом подойдет и заботливо поинтересуется, нужен ли мне, например, дополнительный стул, чтобы положить на него рожок. Он не хуже дирижера знает рассадку оркестра и устраивает все так, чтобы всем было удобно. Во многих случаях рабочий сцены расставляет ноты и убирает их. Это своего рода оркестровый стюард — когда оркестр входит в репетиционный зал, студию звукозаписи, на сцену или в оркестровую яму, там уже все готово для работы. Это очень ответственная и публичная работа. Один из этих замечательных людей мне рассказывал, что однажды перед концертом, кажется в Австрии, он выкатил на сцену рояль, поднял крышку и отправился за сцену за табуретом для

пианиста. Он уже отошел на несколько шагов, когда общий вздох зала заставил его оглянуться. Рояль тихонько начал катиться под уклон сцены в сторону зрительного зала. Говоря натуралистичней, двигаясь в сторону первых рядов партера всей своей концертной полутонной. Забыл колеса зафиксировать, бывает.

Не волнуйтесь, все кончилось хорошо. Благодарные аплодисменты зала превзошли все ожидания. Но после такого аттракциона все жалкие попытки пианиста привлечь внимание публики с помощью концерта для фортепиано с оркестром, естественно, были обречены на неудачу.

Уборщица

Тоже, между прочим, не последний человек. Особенно когда перед концертом проходится со шваброй по сцене, отодвигая мешающие ей микрофоны, в течение последних пяти часов тщательно выставленные звукорежиссерами.

...И многие, многие другие

Это и костюмеры в театре, заботливо развешивающие на плечики отглаженный костюм и белоснежную рубашку.

И переводчики на гастролях, улаживающие все вопросы.

И водители автобусов, с которыми на гастролях успеваешь подружиться, а они тебе — рассказать о заграничной, чистой как слеза солярке.

...И многие, многие другие.

Маленькая, скромная такая глава

А кто не пьет?! Назови! Нет, я жду!

Из кинофильма «Покровские ворота»

И что? Вы полагаете, я должен оправдываться? Ни за что! Подумаешь, рабочий момент...

В мире животных

Где-то в Америке, судя по нравам и антуражу, похоже, в Латинской, оркестр приезжает в отель поздно вечером. Уже темно.

Расселились. Попили. Не хватило. Отправились искать ларек. В этом смысле музыканты дадут фору любому экстрасенсу. В кромешной темноте, через какой-то забор, через грязь, прыгая с кочки на кочку... Нашли. Купили. Вечер удался.

Следующий день был выходным. Принимающая сторона организовала экскурсию на крокодилью ферму. Неподалеку.

При свете дня все выглядело несколько иначе.

Но узнаваемо.

Драка у сейфа

После концерта в гостинице. Шум драки в номере. Вваливаются коллеги выяснять и разнимать. Внутри один другого трясет за грудки с воплем: «Вспоминай, сволочь!»

Выясняется, что перед концертом один из них поставил бутылку водки в сейф от греха подальше, а теперь не может вспомнить код.

Повесть о настоящем человеке

Госоркестр светлановских времен. Гастроли. Валторнист еще в пути совершает серьезную ошибку по части дозы. До такой степени, что на следующий день назначается собрание худсовета. Дело пахнет керосином.

Утро следующего дня. Вокруг отеля в ожидании появления Светланова в тренировочном костюме нарезает круги тот самый вчерашний валторнист, на бегу: «Доброе утро, Евгений Федорович» появившемуся маэстро, убегает в отель и там уже, видимо без сознания, падает замертво, как тот первый марафонец.

Когда Светланову сообщили о худсовете, на котором будут рассматривать поведение и т. д., он сказал: «Вы что, с ума сошли? Человек спортом занимается, а вы тут на него...»

Немного о том, как оно бывало

Рождественские гастроли по Америке с балетом «Щелкунчик». Месяц по разным городам, в некоторых по два спектакля в день. И вот за пять минут до погружения в оркестровую яму выясняется, что пропал тромбонист. Вроде только что видели. Поискали-поискали и нашли здесь же, в комнате. На полу. Под занавеской. Когда успел, непонятно. Те, кто его давно знал, всех

успокоили. Сказали, что если его удастся загрузить в яму, то все остальное будет нормально.

А какая там яма-то? Кусочек зала, отделенный от зрителей кладбищенской оградкой. Ну, перевалили его через оградку. И это было самым трудным. Потому что сам спектакль прошел как по маслу.

Другой товарищ, игравший примерно таким же образом в оркестре Дударовой, тоже долгие годы не вызывал нареканий. Спалился на ерунде, совершенно случайно и не по своей вине, кстати говоря. Обычно перед концертом коллеги привязывали его к стулу, чтобы не упал. А тут перед антрактом забыли отвязать.

Сейчас уж нет той романтики...

О нотах

Я полагаю, вы уже заметили общий принцип оркестровой деятельности: куда ни плюнь, все устроено по-дурацки, неудобно, коряво, избыточно по всем параметрам и т. д. Особенно, конечно, это заметно в конструкции и применении музыкальных инструментов. Но и в прочих сферах оркестровой жизни системная идеология организована так же бестолково. Это, по-видимому, печальный результат нескольких факторов. Во-первых, конечно, тернистый исторический путь и тяжелое наследие мрачного Средневековья, когда в конструкции практически всех музыкальных инструментов видна тяжелая рука инквизиции. Это вам подтвердит любой ребенок, осваивающий музыкальные азы. Во-вторых, эволюция процессов в этой области носила глубоко экспансионистский характер и за какие-нибудь триста лет прошла путь от оркестра в десять — пятнадцать человек с тихими и мягкими виолами и шалмеями до безумной толпы Men in black на сцене, количественно заметно превосходящей роту. И это не считая хора такого же размера, группы голосистых солистов и дирижера, который уже не играет, как в былые времена, на клавесине или на скрипке, а становится фигурой кинг-конговского масштаба. (Я же говорил, и не раз, что гигантомания погубила динозавров. Или это не я говорил?)

И третье. Нельзя было оставлять разработку системы в руках творческой интеллигенции: эти люди неспособны даже шнурки на ботинках завязать. И что мы теперь имеем? Нет, мы, конечно, привыкли и не жалуемся. Но если взглянуть на вопрос непредвзято...

Итак, поговорим о нотах в оркестре и пойдем в этой беседе дедуктивным путем, то есть от общего к частному.

Пара сочувственных слов в адрес дирижера

На дирижерском пульте лежит партитура. В ней выписаны партии всех инструментов, занятых в данном произведении. Количество строчек удастся снизить до некоторого минимума по сравнению с количеством музыкантов, потому что струнные инструменты в пределах своей группы, как правило, играют одни и те же ноты. Таким образом, группа струнных занимает в партитуре нижние пять строк (I и II скрипки, альты, виолончели и контрабасы). Духовые, столь же неэффективно одноголосные инструменты, попарно вписываются в одну строчку: две флейты, два гобоя и т. д. Родственные инструменты в каждой группе, как функционально сольные, имеют свои персональные строки. Это пиколка, рожок, кларнет in Es, бас-кларнет, контрафагот и кто там есть еще. Трубы, тромбоны, туба — как пойдет, в зависимости от ситуации. А вот четырехглавым валторнам требуются две строки. Полноценные строчки для литавр и, к примеру, ксилофона и отдельно выписанная незвуковысотная мелочовка вроде барабана, треугольника, кастаньет и всего остального, что придумал композитор. Вплоть до тарелок и тамтама. И две строки для арфы, которые забивают предпоследний гвоздь в мозг дирижера. Потому что все партии находятся одна под другой и синхронизируются во времени тактовыми чертами. А стало быть, количество тактов, поместившихся на странице, определяется инструментом, у которого наибольшее количество нот в такте. Если вы вспомните, чем обычно занимается арфистка между периодами чтения или вязания на спицах, то поймете, что все ее арпеджио приводят к крайне неэкономному использованию нотной бумаги в партитуре в целом. В результате, поскольку из-за арфистки на странице помещается всего несколько тактов, значительная часть интеллектуальных и творческих ресурсов дирижера уходит на перелистывание страниц. Но даже и без нее весело резвящиеся скрипачи и виолончелисты (альтисты и контрабасы малость поспокойнее) достаточно активно способствуют этому деструктивному процессу.

Если вы озадачите себя пересчетом строчек в жирненьких партитурах Вагнера, Равеля или Рихарда Штрауса, то легко перевалите за два десятка. А если это что-нибудь вроде реквиема или симфоний с хором и солистами типа Девятой Бетховена, Второй Малера и др., я уже не говорю про оперу, то можно смело добавить четыре строки для хора. И по одной — на солиста (а сколько их, скажем, в секстете из «Золушки» Россини, можно только догадываться).

Последний гвоздь в мозг

В этой книге вы еще не раз натолкнетесь на мои изумленно-раздраженные реплики в адрес идиотской системы записи транспонирующих инструментов. Так вот, в партитуре весь этот бред предстает перед глазами маэстро во всей своей красе и роскоши. Флейта-пикколо звучит на октаву выше, чем

написано в нотах. Контрабасы и контрафагот — на октаву ниже. Это цветочки. У труб написанная в партитуре нота до звучит как си-бемоль, у рожка — как фа, у кларнетов — как си-бемоль или ля, у бас-кларнета — как ми-бемоль, а у валторн может прозвучать вообще почти любая. При этом две валторны могут быть йотированы в одном строе, а две в другом. Это, конечно, обозначено в партитуре, но мне почему-то кажется, что подобная запись приводит к некоторому дискомфорту при ознакомлении с ней. Само собой разумеется, что и остальные ноты также находятся не на своих местах, что означает (поверьте мне на слово), что все эти инструменты, как следствие вышеописанного маразма, выписаны в разных тональностях. И, соответственно, при ключах в разных строчках написаны диезы и бемоли в самых причудливых вариантах. Кстати, о ключах. Альты по умолчанию играют (пardon за тавтологию) в альтовом ключе, а фаготы и виолончели иногда для удобства (ха-ха) йотируются в теноровом.

Справедливости ради надо сказать, что истории музыки известен один нормальный человек, который писал партитуры, руководствуясь здравым смыслом. Это С. С. Прокофьев. «Однажды Черепнин дал мне приготовить партитуру Берлиоза, — писал Прокофьев в “Автобиографии”, — в которой все медные были в разных строях. Я замучился, добираясь до истины (расшифровываешь аккорд три минуты, а оказывается, это чистый до мажор). Я покончил с этим предрассудком. <...> Дирижер воспринимает музыку как она звучит, то есть in C, стало быть, в партитуре все инструменты так in C и должны быть написаны». Прокофьев сказал — Прокофьев сделал. Жаль, не прижилось...

Чтобы окончательно не спятить и хоть как-то ориентироваться в происходящем, дирижеры делают в партитуре пометки цветным карандашом, обозначая для себя, на сколько дирижировать в данном конкретном месте изменения темпа; обводят сольные фрагменты партий отдельных инструментов, чтобы их вступление не оказалось неожиданностью. В общем, пытаются ввести все это информационное буйство в рамки доступных для осмысления масштабов.

Ноты в оркестре

А в это самое время...

На пультах у оркестрантов тоже стоят ноты. У каждого из духовиков, арфы и ударных персональные ноты. У струнных — одна партия на двоих и копии на каждом пульте соответствующего инструмента. Бывают исключения и частные случаи, но не часто. Когда у струнных выписано больше голосов, чем по ГОСТу, тогда в партиях каждого пульта выписано две строчки: один играет верхнюю, другой — что осталось.

Как правило, струнники играют почти все время, поэтому они страницы переворачивают чаще, чем духовики и прочие ударники, которые играют

только тогда, когда в этом действительно есть необходимость. У струнных ноты переворачивает тот, кто справа. И только в группе первых скрипок, когда они сидят на сцене, ноты переворачивает тот, кто сидит дальше от рамп. То есть слева. Из эстетических соображений. Остальные переворачивают ноты сами, за исключением редчайших случаев, когда идиот переписчик, не подумав, что, когда человек играет, у него заняты руки, а иногда и рот, написал продолжение фразы на обороте листа. В этом случае сосед солиста доброжелательно привстает на полусогнутых ногах (потому что, просто сидя на стуле, не достанешь, а если встать, то начнут аплодировать в зале) и в нужный момент переворачивает страницу. Как правило, лет через десять таких экзерсисов кто-нибудь догадывается сделать вклейку с потусторонним текстом, и проблема снимается.

Кстати, о переписчиках. Сейчас эти терпеливые и кропотливые граждане набирают нотный текст на компьютере, и это очень здорово облегчает всем жизнь. По крайней мере у них в процессе работы появляется право на ошибку — ее до вывода на печать легко исправить. Программа сама из набранной партитуры формирует партии, делает переносы со страницы на страницу, учитывая паузы, а некоторые опции даже позволяют обозначить в партии число пустых тактов после переворота страницы, и ты заранее знаешь, что по ту сторону — десять тактов паузы и торопиться некуда.

Но двух переписчиков я бы все-таки убил.

Первый из них уже затерялся в веках, и имени его мы никогда не узнаем. Но это тот самый вредитель, который переписывал «Спящую красавицу» Чайковского в 1889 году. Я просто вижу сто двадцать лет спустя, как это происходило. Перед ним лежит партитура «Спящей», автограф Петра Ильича. Переписчик работает уже давно, неделю или две. Музыка его мало волнует — он копирует знаки. Он дошел до вальса, переписал партии трех валторн из четырех. И тут что-то его отвлекло.

А когда вернулся к работе, ход мысли был уже потерян, а может, нотные листы кто-нибудь переложил. И партию четвертой валторны он написал в партию рожка. Или просто вложил в его папку. Потому что и рожок, и валторна записаны в одном строе — in F. Мог и перепутать. В результате с тех пор аккомпанемент в вальсе из «Спящей» играют три валторны и английский рожок. А четвертый валторнист сидит и валяет дурака. На его месте должен был быть я!

Другой переписчик был с шизоидным компонентом. Знаете, бывают такие маньяки, которых просят нарисовать домик, а они рисуют многоэтажный многоподъездный дом со всеми двумястами пятьюдесятью восемью аккуратненько нарисованными окошечками. Так вот, этот диверсант и шизофреник очень красиво, просто каллиграфично написал партию гобоя черной тушью, а все сольные места — красной. Видно, что с душой отнесся к делу. И все бы ничего, но репетиция была всего одна. И даже это было бы не страшно: в оркестре народных инструментов и одной репетиции достаточно. Но на концерте на сцене Кремлевского дворца съездов аккурат в этой песне врубили красные прожектора. Художники, блин, по свету. Чрезвычайно

удачная и своевременная находка! Ни одной ноты, написанной красной тушью, не видно! Хорошо хоть мотивчики на слуху да легкие тени на бумаге, слегка продавленной пером.

До сих пор помню. Злопамятный я, что ли?..

Ладно, вернемся к нашим нотам. Для начала договоримся о терминах, чтобы не было путаницы. Поскольку то, что напечатано в нотах, и то, что в них написано, это разные вещи. Печатает издатель, пишем и рисуем мы, оркестранты.

Сначала о напечатанном

У каждого из нас в партии написаны ноты, которые мы должны играть. Помимо нот как таковых в партиях есть такая волшебная вещь, как паузы, которые достаточно точно указывают, когда и сколько времени данный участник перформанса должен молчать как можно тише. У струнных, этих оркестровых трудяг, пауз не так уж и много. Но у остальных бездельников... Даже, право, неловко как-то. Открываешь партию, а там сорок девять тактов паузы, семьдесят пять... Даже смысла считать нет, все равно собьешься. В Девятой симфонии Дворжака «Из Нового Света» или в симфонии Калинникова у английского рожка вообще один листочек. (Правда, этот листочек дорогого стоит. Для исполнителя.) В «Севильском цирюльнике» у исполнителя на большом барабане за весь спектакль три номера. А ударник, пришедший на запись Четвертой симфонии Чайковского, до своей игры вообще не дотянул. Потому что запись начали со второй части. А удар большого барабана — в четвертой. А он зашел в буфет. Вот до финала и не дотянул.

Формально все, что необходимо, в нотах напечатано: и название произведения с фамилией автора, и ноты, и штрихи, и даже буквами или цифрами обозначены реперные точки, чтобы с них удобно было начинать во время репетиции или, не дай господь, если все-таки развалились на концерте (вы наверняка помните сцены из старых фильмов, когда интеллигентного вида старичок, постукивая дирижерской палочкой по пультам, блеющим голосом говорит: «Начнем с третьей цифры»). И в этом смысле был абсолютно прав В. П. Зива, когда говорил оркестру: «Слушайте, если вам все равно что играть, играйте что написано».

Написано в нотах очень много вплоть до развернутых пожеланий композитора. Но если Allegro или Moderato входят в общедоступный итальянский минимум оркестранта, то указания в нотах какого-нибудь *perdendosi* или *con tenerezza* мне кажутся несколько самонадеянным жестом со стороны автора. А когда в нотах появляются указания вроде *wieder etwas lebhafter* или *Ziemlich fliegend*, основная масса народа спокойно ждет, пока дирижер переведет этот, в общем-то, слабо интересующий кого-либо текст. А куда из колеи денешься? Я сомневаюсь, что все в оркестре знают, что хотел

сказать Чайковский своим *incalzando* (ускоряясь и увеличивая громкость, «пришпоривая»), но, поскольку все ускоряют и начинают играть все громче и громче, деваться некуда («Все побежали, и я побежал»).

И последнее наблюдение в этой части самого общего обзора (это уже глубоко личный опыт). Когда в нотах написано *piano*, это чаще всего означает, что это соло и надо играть так, чтоб было слышно. *Forte*, наоборот, означает, что играют все, поэтому нечего орать. Тромбоны все равно это сделают лучше.

Еще немного о пользе музыкальных терминов

Поскольку все эти разнообразные выражения, разбросанные по нотным партиям, до того как стали музыкальными терминами, были просто словами, а в бытовом итальянском языке ими и остались, то знание музыкальной терминологии вкупе с не пойми откуда завалявшимися в мозгу ошметками латыни сильно облегчают жизнь в Италии. На автобусных остановках так и написано «*Fermata*», а зная, что «вполголоса» — по-итальянски *mezzo voce*, несложно сформулировать понятие *mezzo litro*. Практика показывает, что когда вопрос идет о жизни и смерти или о менее существенных, но насущных проблемах, то весь словарь музыкальных терминов сразу встает перед глазами. И даже приобретает форму развернутых предложений.

То, что мы пишем в нотах

Старые ноты — живые ноты. Это желтоватые пересушенные хрупкие листы бумаги, гравюры с виньетками и барочными завитушками на обложке, красивые курсивные шрифты в названии произведения и строгие прямые — в фамилии композитора. С орфографией, которая чисто визуально предлагает другой темп и характер восприятия текста. И греющая душу надпись «Паровая скоропечатня нотъ П. Юргенсона». А кстати, нотная графика практически не изменилась. По крайней мере сам нотный текст конца XIX века не производит ощущения чего-то архаичного.

Они постепенно вымываются из библиотек, заменяются новыми. Хотя в театре и в симфоническом оркестре эти процессы идут разными путями. В театре при подготовке премьеры заново переписанные партии являются частью масштабного постановочного процесса, тем более что в наше время от написанного классиком музыкального текста остается половина. Потому что слушать пять актов «Руслана и Людмилы», к примеру, народ не будет. У народа, между прочим, последняя электричка на Одинцово уходит, а утром на работу. Эстетика жизни другая. Вместе с образом этой самой жизни.

А некоторые старые нотные партии не переписываются, а ксерокопируются, и тогда на свеженьких белых нотных листах можно увидеть знакомые, плохо пропечатанные рисунки и еле различимые надписи,

которые ты помнишь цо старым партиям. Они там были нарисованы карандашом, а некоторые раскрашены — странноватого вида лебедь из «Лебединого озера», карандашный шарж на гобоиста, которого даже ты не застал, подпись неизвестного мне рожкиста с датой концерта, который прошел еще до моего рождения...

В симфоническом оркестре это просто ксероксы с древнего единственного первоисточника, поэтому в любом месте ты видишь напечатанное на разной бумаге разной степени ветхости одно и то же полиграфическое изделие.

А старые партии исчезают вместе с музыкантами и событиями, которые карандашом увековечены на внутренней стороне обложки после окончания спектакля. Просто дата и фамилия музыканта. Или фамилии солистов, которые исполняли главные партии в этом спектакле, ну, скажем, в каком-нибудь 1968 году. Или город, в котором были гастроли. Например, странноватая в своей парадоксальности надпись в партии «Набукко» (тоже, кстати, ксерокопированная): «Хор пленных евреев Бейрут 1998 год».

Или такая надпись: «Сегодня на спектакле был Демичев» — и дата. Дату не помню, какое-то вполне дремучее время: восьмидесятый — восемьдесят первый год. А вот спектакль помню прекрасно. Все, кроме его названия, потому что это не имеет никакого значения. А значение имеет то, что времена, как было сказано выше, были дремучие, и то, что Петр Нилович Демичев был министром культуры СССР и кандидатом в члены Политбюро. Эти два фактора и привели к тому, что весь театр был буквально забит костюмированными меломанами с Лубянки. Они были и в зале, и в оркестровой яме, и за сценой. Скорее всего, это было чисто ритуальное действие, потому что даже в те времена министр культуры на хрен никому не сдался.

Гэбэшники, которые находились в оркестровой яме, были одеты так же, как и мы — во фракные костюмы, чтобы не бросаться в глаза. Они отличались от нас только одним — новизной костюма. Приблизительно как дипломаты на приеме в Букингемском дворце от зомби-дипломатов с Новодевичьего кладбища. (Кто им там костюмчики-то выдавал? Тоже мне, лубянские идеалисты.) Вечер обещал быть интересным.

Как правило, раньше всех в яме оказываются духовики: им надо и трости размочить, и инструменты собрать, и какие-то наиболее критичные места посмотреть. Или трость подточить чуть-чуть.

Когда гобоисты и фаготисты достали и выложили на полочку пульта свои ножи, бритвы и скальпели, музыканты в новых фраках очень занервничали — они, в общем, подозревали, что все это припасено не для министра и кандидата в члены, но смысла происходящего понять не могли. Недоразумение разрешилось буквально через пару минут приказом убрать все колюще-режущие предметы из ямы. Гобоисты и фаготисты, которые собирались посвятить вечер творчеству, недовольно бухтели: использовать спектакль для изготовления тростей не удалось.

Но настоящее шоу началось чуть позже. Ударник Юра пришел на спектакль слегка поддатым. В сущности, ничего страшного, мастерство не пропьешь, и

свои два удара по барабану он бы реализовал. Но удары были не в начале спектакля, и он, как всегда, тихонько вошел в яму минут через двадцать после увертюры. Не вошел. Попытался.

Только теперь я начинаю хоть как-то понимать, что же произошло потом. Юра был как минимум на поколение старше меня. У него был другой жизненный опыт. И он (опыт) подсказал ему единственное решение. Как только Юра понял, что в яме затаились агенты НКВД, он развернулся и побежал. Свой родной театр он знал хорошо, по крайней мере лучше, чем преследователи. Он от них ушел.

Через три дня Юра вышел из убежища и сдался своим. Его уволили по статье за пьянку на рабочем месте.

Что еще мы пишем в нотах

У каждого оркестранта есть карандаш и ластик. Это основные орудия труда, по своей важности и необходимости уступающие только музыкальному инструменту. С их помощью мы обживаем ноты, и они постепенно становятся комфортной средой обитания. В первую очередь струнники ставят штрихи (вверх-вниз смычком) и в трудных местах аппликатуру. Духовики — главным образом бедолаги, играющие на транспонирующих инструментах (кларнетисты, трубачи и особенно валторнисты), — яркими цветными карандашами выделяют обозначения строя, чтобы не перепутать сослепу. Арфистки «ставят педали» (обозначают в нотах, какие педали и когда переключать), потому что без этого играть просто нереально.

Потом, в процессе репетиций, дописываются указания дирижера: где потише, где погромче, в особо атипичных местах рисуют очки, чтобы взглянуть на него и выяснить, что же будет происходить дальше. Палочками, по своему виду восходящими к шумерской культуре, обозначают, на сколько долей в данном месте будет дирижировать маэстро. Обозначаются локальные изменения темпа, к нотам пририсовываются диезики и бемолики в тех случаях, когда потенциально возможна ошибка, что-то вроде «защиты от дурака». Если после переворота страницы сразу начинается игра, то об этом в углу правой страницы предупреждает надпись *V. S.*, что означает «верти скорее», по-итальянски *volti subito*. А на следующей странице в левом верхнем углу, наоборот, написано, сколько тактов паузы было на предыдущей странице, что, как ни странно, очень удобно, прямо-таки необходимо. Потому что страницу ты переворачиваешь практически рефлекторно и мгновенно, и только потом появляется мысль о том, чтобы проверить, сколько тактов паузы надо считать.

Кроме того, в нотах можно увидеть картинки, изображающие персонажей спектакля, неприличные тексты, иногда реплики маэстро, особо изумившие музыканта. Иногда присутствуют предупреждающие надписи типа: «Здесь

дирижер делает обманное движение» или «Падает лестница» — и она действительно падает на сцене. Надпись, чтобы не вздрагивать каждый раз. На этом основаны некоторые профессиональные анекдоты вроде того, что в нотах трубача в одном месте было написано «пригнись». Он честно в течение всех гастролей наклонял голову. На последнем концерте наконец подумал: «Что за глупость!» — не пригнулся и получил тромбоновой кулисой в затылок — в этом месте у тромбона была низкая нота.

Часто карандашом в паузах написана реплика солиста на сцене или обозначено вступление солирующего инструмента в качестве ориентира. Тогда паузы можно не считать, а просто подождать, пока не прозвучит, например: «...а было мне тринадцать лет». Кроме того, в нотах встречаются обнадеживающие заметки вроде «До конца осталось 26 минут» или надписи общечеловеческого характера типа «Смерть совместителям!». И, как правило, в конце партий опер и балетов указано время окончания спектакля, что по своему эмоциональному воздействию эквивалентно свету в конце туннеля.

В особо тяжелых случаях не вызывающие у маэстро подозрений оркестранты с карандашом в руках просто играют в крестики-нолики или в слова, поскольку эта их деятельность со стороны дирижерского пульта визуально не отличается от прочей активной, ответственной и вдумчивой работы над материалом.

Если ты все-таки потерялся

Если ты упал в горную реку, не суетись: телогрейка держит на воде 15 минут. Потом, конечно, намокнет и утянет на дно. Поэтому спокойно оглядись по сторонам и подгребай к берегу.

Если ты попал в снежную лавину, не суетись. В палатке воздуха хватит на 15 минут. Поэтому спокойно подползай к выходу и разгребай снег.

Если ты попал в лесной пожар, не суетись...

Деда Женя, геолог

Если ты, несмотря на все усилия твоих предшественников, написавших в нотах все, что только возможно, потерялся, не суетись: какое-то время оркестр поиграет без тебя. Единственное исключение из этого правила — это когда появляется ощущение, что кто-то не сыграл. Как правило, это ты и есть.

Причин, которые приводят к тому, что ты потерялся, — масса. Ты можешь задуматься, промахнуться в количестве пауз, неправильно понять карандашные пометки в партии и, наконец, просто посмотреть на руку дирижера. Проще всего, конечно, шепотом спросить у коллеги, где играем. И получить ответ: «В Консерватории им. Чайковского». Но это достаточно

редкий сценарий. Обычно коллега тычет пальцем в свои ноты, и после этого найти соответствующее место у себя уже, как правило, не представляет проблемы. Кроме того, в музыке существует масса ориентиров, таких же, какими в лесу могут быть консервная банка, пень, муравейник, утопшая в грязи велосипедная вилка или какой-нибудь заметный сучок. Это может быть смена темпа, размера, тональности или вступление тромбонов. Плюс дублирующие ориентиры, если тромбоны тоже потерялись. Например, громкий нецензурный шепот маэстро или удар большого барабана.

Можно тихонько попробовать сыграть какие-нибудь ноты из ближайших окрестностей и проверить, не подойдут ли они. Можно, в конце концов, прикинуть, какие ноты ты написал бы себе, если бы был композитором, в том месте, которое сейчас все играют. И попытаться найти похожие. Как правило, эти способы рано или поздно успешно срабатывают.

Конечно, в произведениях разных композиторов такие поиски проходят по-разному, проще или сложнее. Как ни странно, легче всего найтись в произведениях композиторов XX века, потому что у них часто меняются размер и фактура, и у Моцарта, потому что у него абсолютно прозрачная логика композиции. По этому параметру, пожалуй, сложнее всех Рихард Штраус. Если ты потерялся в его симфоническом произведении (в операх попроще), то это с концами, бесперспективняк. Есть еще только один композитор, сравнимый с ним в этой области, — это И. С. Бах. Правда, если в Штраусе можно хотя бы теоретически (хотя вряд ли) зацепиться за перемену размера, темпа или тональности, то у Баха даже кругов на воде не будет. Так в глубинах полифонии навсегда и исчезнешь.

Некоторые рекомендации профессионала

При первом проигрывании произведения на репетиции обрати внимание на его структуру, стыки, вступления коллег, отдельные заметные мотивчики. В общем, на все особые приметы. Тогда уже со второго проигрывания и до самого концерта ты можешь спокойно спать, читать и думать о чем угодно, не утруждая себя подсчетом тактов в паузах. Это все равно до добра не доводит. Особенно если их много. Наверняка вы когда-нибудь считали перед сном овец. Так вот это то же самое.

И последнее. Если не уверен, не вступай. Не сыгравший музыкант менее заметен (по крайней мере, для публики), чем засадивший что-нибудь непотребное в полной тишине.

Издержки гобоецентризма

На одной из репетиций я задумался, а так ли универсален мой взгляд на мир? Допустим, кларнетист или флейтист могут попытаться найти методом тихого тыка, проб и ошибок то место, где в данный момент играют все остальные. Трубачу, наверно, это сделать будет сложнее. А кому хуже всех? И после репетиции я подошел к ударнику: «Представь себе, что ты потерялся». Он на секунду замер. «Ну это просто...» Он хотел сказать, что это катастрофа, но не смог подобрать слово.

Хотя и здесь бывают бонусы. И рассказал, как однажды музыкант, у которого в опере было всего два удара в большой барабан — в начале первого акта и в конце второго, — весь этот перерыв между своими ударами провел в буфете. Продуктивно. Когда он собрался в яму к своему соло, то понял, что уже не успевает. То есть в яму успевает, а добежать до барабана — уже нет. И с очень приличного расстояния запустил в него ботинком. Ботинок успел вовремя.

Репетиция оркестра

Выступление оркестра — это верхушка творческого айсберга. Если вдуматься, то большая часть деятельности оркестра приходится на репетиции. В усредненном варианте на один концерт приходится три четырехчасовые репетиции и генеральная. При пересчете на время получается примерно 7:1. Так что зритель, когда покупает билет на концерт, должен понимать, что оплачивает еще три дня жизни артиста (шутка — три дня артиста и половину концерта оплачивают спонсоры).

Это, разумеется, усредненная величина. В истории остались такие, можно сказать, легендарные эпизоды, как, например, семьдесят часов репетиций Николауса Арнонкура с Венским филармоническим оркестром в 1994 году перед исполнением цикла симфоний Бетховена (хотя на самом деле это не так уж и много, как кажется). Абсолютным рекордом в этой области, по-видимому, являются репетиции Антона Веберна к премьере Концерта для скрипки Альбана Берга в апреле 1936 года. За две репетиции из трех он выучил с оркестром первые восемь тактов. Премьеру тогда спас Герман Шерхен, друг Веберна и дирижер, хорошо знакомый с современной музыкой. Вот только не надо делать поспешных и неверных выводов. Все вышеупомянутые выдающиеся мастера знали и понимали, что они хотят сделать. И действительно, чтобы сделать произведение не «крупным помолом», как это часто происходит, требуется серьезная и кропотливая работа. Я до сих пор с удовольствием вспоминаю репетицию «Ромео и Джульетты» Чайковского в одном из оркестров начала 90-х, существовавшем, правда недолго, на деньги американских спонсоров. Я там оказался почти случайно на одну программу. Но это был, пожалуй, единственный раз в моей жизни, когда такое замыленное произведение

дорвавшиеся до спонсорских денег музыканты выстраивали практически по молекулам. Я наконец услышал, что же там внутри.

Как правило, подобными вещами заниматься либо некогда, либо дирижер просто не знает, чем заняться. И здесь мы можем попытаться некоторым образом классифицировать типы репетиций.

1. Репетиции частного оркестра (к сожалению, это уже в прошлом) или оркестра, собранного под проект.

Здесь системообразующим фактором являются деньги. Это оптимизирует все процессы, потому что в подобных условиях на первый план выходят профессионализм и здравый смысл. Они выстраивают вполне логичную композицию: за минимум времени надо максимально качественно выполнить поставленную задачу. Потому что формула «время — деньги» здесь работает буквальным образом: повременная оплата оркестра, дирижера и аренда студии или зала. Музыканты — народ творческий, ответственный и отзывчивый. Поэтому, когда им предлагают адекватную их возможностям задачу, доходит до того, что они, игнорируя перерыв, остаются в репетиционном зале — замечу, абсолютно добровольно — и приводят в порядок сложные места. Ты к ним по-человечески, и они к тебе.

2а. Репетиция оркестра с бюджетным финансированием и приглашенным дирижером.

А куда он денется? У него три репетиции и концерт. А если что не так, то и ответить могут. Но, как правило, это несколько освежает жизнь музыкантов. А если это такие суперы, как Г. Рождественский или М. Ростропович, так это вообще счастье.

2б. Репетиция оркестра с бюджетным финансированием и главным дирижером (хозяином). Ну это до посинения и потери пульса. До состояния, когда забыл не только фамилию композитора, но и свою собственную. Когда вопрос «Маэстро, на что обратить внимание?» не имеет смысла, потому что маэстро трудоголик, и этим его достоинства ограничиваются.

3. Репетиция камерного ансамбля. А вот это работа для себя. С удовольствием, творческим подходом, вычищая детали до блеска. И с любовью к делу.

4. Репетиция джазового ансамбля. В таком я участвовал всего один раз. Джазовый фестиваль в Германии. Завтра концерт, а сегодня одна репетиция. В компании Владимир Тарасов, Аркадий Шилклопер, Слава Гайворонский, Владимир Резицкий и другие не менее достойные люди. Репетиция с десяти до двух. Начинается ровно в десять. В десять пятнадцать по части того, что относится к концерту, всем все понятно, и улучшать здесь уже нечего. Начинается свободное музицирование, когда все друг с другом меняются инструментами и резвятся в свое удовольствие. Поскольку все музыканты вполне выдающиеся, то и результат впечатляющий. «Репетиция» заканчивается в семь вечера, потому что все-таки устали.

5. Репетиции в театре. Они отличаются от симфонических, поскольку театр — это производство. И выученный оркестром материал — это только начало. Здесь

несколько другая задача — финальная сборка, когда объединяются результаты усилий и трудов певцов, хора, оркестра, постановщиков, осветителей, художников, декораторов, костюмеров, рабочих сцены, помрежа и всех-всех-всех. Мы тут не главные.

Практически это означает, что, когда оркестр выучил все, что должен был, он только начинает познавать мир: появляются певцы, и выясняется, что композитор предусмотрел еще и мотивчик. Затем начинаются сценические репетиции, и это уже настоящий маскарад: милейшие люди, с которыми ты еще недавно раскланивался в буфете, выходят в средневековых обносах или, наоборот, соболях, обклеенные бородами и усами, а в некоторых случаях доведенные до неузнаваемо среднеазиатского состояния, как Кончак из «Князя Игоря». И вот тогда тем, кто хорошо учился, воздается: можно, продолжая играть, вертеть головой и смотреть на сцену. Если тебе, конечно, повезло и ты сидишь ближе к залу. Оттуда многое видно.

Счастливики! Нам-то ничего не видать. Давно мечтал к пультау зеркало заднего вида привинтить.

Гимн халтуре

Там, где они работают, им до смерти скучно.

Сэр Томас Бичем

И это правда. Но не вся. Я знал солиста Госоркестра, который бегал по самым дешевым халтурам только потому, что он мог там спокойно и свободно играть нормальным звуком, а не давиться под взглядом своего доктора Лектера. Не в деньгах дело.

Хотя и в них тоже.

С самого начала необходимо определиться с терминологией. Итак, халтура в нашем понимании — это творческая деятельность не по основному месту работы за отдельные деньги. Причем качественная. Поэтому там, как правило, встречаешь музыкантов, работающих во вполне респектабельных оркестрах. Хотя и необязательно: существуют своеобразные фрилансеры, которым это нравится и которые ухитряются зарабатывать на жизнь таким образом. Соответственно, когда ты приходишь на такой концерт или в студию, то встречаешь цвет оркестрового исполнительства, то есть всех знакомых, которых давно не видел. Правда, некоторые дирижеры запрещают музыкантам этот вид деятельности, но тут уж ничего не поделаешь — вы же знаете анекдот про эсэсовца, уволенного из гестапо за жестокость... Вот примерно то же самое.

Еще раз хочу обозначить: халтура не только заработок. Халтура — это праздник. Выход в мир. Это другие произведения и жанры. Это другая

стилистика и другая манера звукоизвлечения. Причем каждый раз другая, и ты можешь попасть с одинаковым успехом и на «Очи черные», и на Моцарта.

Это мобильность мышления, потому что часто ноты, которые стоят на пульте, оркестр видит впервые в жизни. И студийная запись или концерт в таких случаях есть результат не долгих репетиций, а профессионализма, гибкости и мобильности дирижера и оркестра.

Это новые интересные встречи и концерты: только на халтурах можно поработать с Пласидо Доминго, Мишелем Леграном, поиграть с командой бродвейского мюзикла во время их гастролей в Москве или попасть на запись гимна Абхазии.

В беготне по халтурам есть совершенно очаровательный привкус спорта. И с адреналином там тоже нормально. Но не на сцене или в студии, а когда ты должен собрать пазл из всех своих расписаний.

«...И, в принципе, вроде как успеваешь, но на предыдущей хорошо если бы удалось удрать на десять минут раньше, тогда на следующую вроде как железно успеваешь... Если удастся недалеко припарковаться. Вопрос только в том, чтобы вбежать раньше дирижера. А еще лучше бы он сам застрял в пробке...»

А когда идешь на рекорд, появляется чувство эстетического порядка.

В моей практике самым изящным вариантом осталось соло в Новой студии «Мосфильма», записанное во время пятнадцатиминутного перерыва на репетиции в Старой студии.

С удовольствием вспоминаю изящное решение коллеги, который, проведя две ночные смены записи с одним оркестром в Большом зале Консерватории, поднялся на второй ярус балкона и, поспав там пару часов, посвежевший и отдохнувший, приступил к утренней репетиции с другим.

Самое трудное в этом жанре — это постоянная и изнурительная борьба с накладками. Потому что по месту основной работы иногда меняют расписание, не думая о том, что ты уже заполнил все клеточки в своем «морском бое», и отступать тебе некуда. На работу ты не пойти не можешь. Подвести людей, которые тебя ждут, — тоже.

Как мой брат Витя выручил меня

Предпоследние советские годы. Разрядка напряженности, Хельсинкские соглашения, культурные контакты — социализм в очередной раз пытается, как может, изобразить человеческое лицо.

В общем, в Лужниках намечается грандиозный концерт итальянской эстрады. Все, естественно, очень серьезно. Вход по спецпропускам, их проверяют люди в форме и еще более серьезные люди без формы, по лицам которых видно, что они носят ее, когда никто не видит. С каждой очередной проверкой повышается ощущение собственной культурно-политической значимости. Несколько дней репетируем, проверяем ноты, рассадку, звук.

Итальянские звезды приедут в день концерта.

День концерта

А вот в день концерта в театре им. Станиславского и Немировича-Данченко, где я тогда работал, случилась замена спектакля. В связи с чем, не знаю, да это и неважно. Проблема была в другом. На вечер поставили «Паяцев» Леонкавалло.

Партия гобоя за сценой в этой постановке — дар судьбы. Мне она досталась по наследству от гобоиста, который ушел работать в оркестр филармонии. В этом спектакле надо было исполнить небольшое соло за сценой. Мало того что я освобождался уже в 19.23, так еще и переодеваться не надо было! Я был монопольным держателем этого чуда. И вот тут чудо обернулось ко мне своей оборотной стороной.

Не играть спектакль я не могу: у меня нет замены. Послать кого-нибудь из гобоистов вместо себя в Лужники — тоже, пропуск выписан на меня, и переделать его не успеют. Да и не захотят возиться. Но шоу должно продолжаться.

И я звоню брату Вите — вы с ним уже знакомы по главе, в которой он так виртуозно откосил от музыки. Он мой последний шанс: у нас одинаковые инициалы. Не говоря уже о фамилии. Последующая часть дня посвящена оргвопросам: я даю ему пропуск, старый ученический гобой и трость без дырочки, чтобы он, не дай господь, во время концерта случайно не дунул, договариваюсь с коллегой, который будет играть концерт, чтобы тот Витю встретил, провел куда надо, посадил на нужный стул и собрал инструмент.

Мобильников тогда не было, поэтому вечер проходит в волнительной неизвестности. Вечером звоню: «Ну как?»

С противоположного конца провода абсолютно безмятежно: «Мне так аплодировали! А еще ко мне подходил инспектор оркестра и попросил телефончик».

Я был безмерно благодарен и заверил, что если ему тоже когда-нибудь понадобится помощь, то я по первой же его просьбе подменю его на скорой помощи, где он тогда работал.

Гастроли

Рассказ музыканта

Самый конец восьмидесятых. Возвращаемся в Москву после длительных гастролей. Последний перелет Женева — Москва. Чартерный рейс. Местный экипаж. Стюардессы — девочки, которые до этого летали только в пределах Страсбург — Майорка. А сейчас новый для них опыт, летят в Москву, в СССР. О Москве знают только то, что там всегда лежит снег, по улицам

ходят пьяные медведи, солдаты в ушанках с «Калашниковыми» и казаки, продающие матрешек.

Три часа лёта в Москву, семь часов в аэропорту — и обратно. Они в Москве из самолета вообще выходить не хотят. Боятся.

Я им рассказываю, что у нас перестройка, гласность, никаких медведей и солдат в тулупах на улицах нет, что они успеют быстренько сгонять в Москву, Кремль, Красная площадь, собор Василия Блаженного... Весь полет уговаривал. Оттаяли наконец, слава богу.

В последний момент выясняется, что Москва не принимает по погодным условиям, самолет садится на запасной аэродром.

Сели. Военный аэродром Чкаловский. Открываются двери. Вьюга. Метель. Вечные зимние сумерки. Ветер раскачивает лампочку на каком-то фонаре. У трапов стоят солдаты в ушанках с «Калашниковыми».

«Нести советскую культуру в ихние массы»

Примерно так и надо было отвечать на собеседовании в райкоме партии, когда тамошние специалисты широкого профиля решали, достоин ли ты представлять советское искусство за рубежом. Или, проще говоря, не сбежишь ли.

Гастроли — совершенно замечательная сторона профессии оркестрового музыканта. Ты оказываешься в таких местах, куда ни в каком ином случае тебя бы не занесло. Я представляю себе, что можно было бы, допустим, исколесить всю Германию, Францию и Италию. Но вероятность того, что я вот так же проехал бы всю Японию, побывал в Северной Корее (и в Южной тоже) и, скажем, в Аргентине и Австралии, значительно ниже. Список таких стран огромен, а от меня требовалось лишь то, что я обычно и так делаю, — играть на гобое и английском рожке. Ну не забавно ли?

Конечно, вынос отечественной культуры в заграничные массы никогда не был главной целью оркестрового музыканта. О реальных целях, задачах и способах их достижения мы поговорим в разделе, посвященном гастролям.

Гастроли эпохи СССР

Вот так, слегка прищурившись, чтобы лучше было видно, взглянуть отсюда лет так на тридцать назад...

М-да-а-а!..

Ну и что мне теперь прикажете делать, если читатель не застал этих реалий? Писать предисловие, разъясняя вещи, которые простой человеческой логикой и здравым смыслом постичь невозможно? Это напоминает мне случай, когда одному юному другу примерно в течение вечера рассказывали

об особенностях бытия в Северной Корее. После рассказа он погрузился на некоторое время в состояние глубокой задумчивости, после чего задал единственный вопрос: «Так я не понял, они что, Олимпиаду по телику не смотрели, что ли?»

Поэтому для начала придется задать некоторые стартовые параметры.

Во-первых, те музыкальные коллективы, которые ездили на гастроли за границу, назывались выездными. Самыми крутыми в этой области были балетные труппы — к примеру, балет Большого театра и, скажем, очень экспортный ансамбль Игоря Моисеева (и, разумеется, их оркестры). А еще были Госоркестр Е. Светланова, Большой театр как таковой, Ленинградский ГАТОБ им. С. М. Кирова (Мариинка в переводе на человеческий) и т. д.

Во-вторых, возможно, это лирика и романтика, но для советского человека вероятность оказаться, допустим, во Флоренции принципиально отличалась от вероятности слетать на Луну. За исключением отдельных профессиональных каст: дипломатов, журналистов (про разведчиков можно не писать, потому что это тавтология), музыкантов и артистов балета. Ну и еще военных и специалистов в социалистических странах и странах, косящих под социализм.

И в-третьих, экономика. Да, мне стыдно, но весь последующий цирк, перформанс и хеппенинг в одном флаконе определяла именно она.

Все очень просто. В поздние советские времена зарплата музыканта, как сейчас помню, приблизительно соответствовала зарплате водителя трамвая. И если не рассматривать Госоркестр и Большой театр, не превышала ста восьмидесяти — двухсот рублей. В месяц, разумеется. Так, зафиксировали? Хорошо.

Заходим с другой стороны. Во время гастролей музыкант получает суточные. По тем временам, в зависимости от страны, тридцать пять — пятьдесят долларов — цифра, между прочим, зафиксированная в тогдашнем законодательстве. Везти заработанную валюту в страну абсурдно: государство оберет тебя по твердому курсу шестьдесят четыре копейки за доллар, все остальные способы ее использования подпадают под ту или иную статью УК РСФСР. С другой стороны, что-либо купленное там и проданное здесь давало коэффициент от двадцати до пятидесяти. Таким образом, даже самый поверхностный анализ приведенных мной цифр приводит к двум выводам.

Первый из них состоит в том, что ты фактически получаешь в день почти полугодовую зарплату. И это хорошо. А второй состоит в том, что, если тебе придет в голову совершенно абсурдная мысль купить себе в магазине еды... Ладно, пример попроще — просто съездить в Токио на метро туда и обратно обойдется в недельную зарплату.

Вот сочетанием этих параметров, главным образом, и определялся алгоритм поведения советского музыканта в капиталистическом мире.

Потому что на родине его ждала семья, а проклятие Лелика из «Бриллиантовой руки»: «Чтоб ты жил на одну зарплату», — вызывало чувство внутреннего протеста.

Подготовка к гастролям на общественном уровне

В театрах на гастроли ехал не весь оркестр, просто потому, что в штате театра состоит полуторный, а то и двойной состав. Это вполне естественно, потому что иначе просто сдохнешь. И если в Большом театре гастроли были частым явлением и ездили по очереди (там были, конечно, свои проблемы, потому что гастроли в Болгарию не эквивалентны поездке в Японию), то, скажем, в театре Станиславского и Немировича-Данченко борьба за выезд приобретала иногда весьма драматические формы. Один раз концертмейстеры группы альтов и виолончелей даже накатали друг на друга по «телеге» на имя главного дирижера. Хотя, что им делить между собой, я так и не понял. Маэстро вызвал к себе обоих, показал рукописи и сказал, что раз они оба такие недостойные, как следует из записок, то оба и не поедут. Мудрый человек.

Полет в космос

Таким образом, сборы в дорогу приобретали характер подготовки к полету в космос или длительному походу на подводной лодке. С собой нужно было взять все — от зубной пасты до еды на все гастроли. Мой рекорд составил 45 дней. Чемодан упаковывался виртуознейшим образом, принимая во внимание ограничения по весу при авиаперелетах. В стандартный рацион, учитывая критичное в этой ситуации соотношение калории/вес, входили консервы с тушенкой, гречка, сахар в виде таблеток, чай, кофе, сухари, картофельное пюре в порошке, немного шоколада и т. д. В общем, стандартный набор полярника. И спирт — чего воду-то возить? Соответственно этому репертуару выработалась и технология приготовления пищи: консервы разогревались в закрытом виде под горячей струей воды в раковине, вода для каш и чая доводилась до нужной кондиции в металлическом термосе с помощью киловаттного кипятильника, а спирт разбавлялся с помощью льда, который можно было получить из ice-machine почти в каждом японском отеле.

Единственной проблемой были вылетающие пробки во всех этих «Хилтонах» и «Шератонах», когда весь оркестр и балет после спектакля одновременно втыкал в розетки свои киловаттники, но она относительно легко решалась, если кашу запарить в термосе перед уходом на спектакль. Тогда, придя в номер, можно было успеть открыть тушенку, а затем уже в темноте спокойно поесть.

Это были уже относительно цивилизованные времена, когда технологии приготовления продуктов в условиях капиталистического окружения достигли небывалых технологических высот.

Как рассказывали патриархи советского искусства, в более отдаленные времена для приготовления еды использовались спиртовые горелки (а стало быть, в чемоданах находились также и запасы сухого спирта), что однажды привело к полному уничтожению маленькой гостиницы в японском стиле.

Кстати, о пожарах

1990 год. Обычный вечер в отеле после спектакля. Оркестр и балет после очередного «Щелкунчика» где-то в Коннектикуте расползлись по номерам и готовятся поужинать. Кто кипятильник воткнул, кто электроплитку, кто уже по аперитивчику успел. Кто-то еще бегают по коридорам — заскочить к себе в номер за ножом или кружкой и вернуться в компанию. В общем, обычный гастрольный вечер. Вдруг раздается страшный трезвон и начинают мигать красные лампочки — сработала пожарная сигнализация. Мы только успеваем убрать кипятильник, и в этот момент раздается громкий стук в дверь. Открываем. В комнату вбегают два паренька из балета и с чисто балетным изяществом исчезают под нашими кроватями. И там затихают. Вот он, настоящий профессионализм. Пока мы хлопаем глазами (такое балетное шоу не каждый день увидишь), в отеле начинается страшный шухер: каждый считает, что пожарная сигнализация сработала исключительно из-за него. И правда, у каждого есть свой грешок: у кого кипятильник, у кого сигарета, закуренная по простоте душевной под дымоуловителем в непосредственной близости от надписи No smoking. Невозмутимо и вменяемо ведет себя только семья аборигенов, которая с сумками и чемоданами идет сквозь весь этот бедлам к выходу. Согласно инструкции.

Через три минуты к отелю прибывает пожарный расчет и приступает к разворачиванию операции.

И тут появляется Луиза Абрамовна. Скрипачка.

Луиза Абрамовна принадлежит к тому типу женщин, которые коня на скаку остановят, причем без особых усилий. И будут ему втирать, пока у того подковы не заржавеют. Хотя запросто может и околет. Потому что Луиза Абрамовна будет посильнее капли никотина.

Она идет по коридору так, что перед ней расступаются даже самые невменяемые от сознания собственной вины граждане. Выходит на балкон, под которым продолжает маневрировать пожарная машина, и начинает руководить американскими пожарными на чистом русском, хотя и с легким акцентом, унаследованным ею от предков, проживавших в черте оседлости. Американцы не только не понимают русского, но даже и не слышат ее. Я полагаю, что и не видят тоже. Но изумление, вызванное пассионарным поведением простой русской бабы, перекрыло все остальные эмоции. Народ интуитивно понял, что пожар — это не самое страшное в жизни.

Я слышал, она теперь живет в Бруклине. Господи, помоги Бруклину!

Пикник на обочине

И выходи почаще на дорогу...

Народное, у Есенина иначе

Это тоже про еду. Я вот только не хотел бы, чтобы вы читали эти тексты как рассказ бедной голодной сиротки. Все описываемое воспринималось нами как некоторое спортивное действо, школа выживания с элементами черного юмора. По крайней мере в те годы, которые я застал.

Я полагаю, заметно, что в описанном мною рационе не хватает фруктов и овощей. Конечно, часть проблемы решалась на завтраке, если это был шведский стол, а не круассан с джемом, как это принято во Франции.

В общем, отель находился недалеко от шоссе. Под Перуджей. Делать было нечего, до ближайшего населенного пункта все равно не добраться, и мы с коллегой отправились погулять вдоль дороги. Вдруг проезжавший мимо нас грузовик подпрыгнул на выбоине, и из кузова выпал помидор. Мы же советские люди, а потому соображаем быстро. Мгновенно поняли, что здесь стоило бы подзадержаться.

До конца гастролей мы устраивали себе легкий променад до выбоины и обратно и никогда не возвращались с пустыми руками.

Борьба за мир

Сидим на балконе пятизвездочного отеля в Льеже. Обедаем. Внизу движется демонстрация — объединенная колонна левых сил с красными флагами, транспарантами, лозунгами, духовым оркестром. Вверх взлетают листовки, они быстро-быстро вращаются в воздухе и падают на старинную булыжную мостовую.

Мы не смогли остаться в стороне. До сих пор приятно вспоминать, что среди бумажек, оставшихся после прохода демонстрантов, была и наша.

С надписью «Голубцы».

Опять о еде. Про жука и полсобаки

Во время гастролей в Азии оркестр не спит никогда. Во-первых, если они непродолжительные, не имеет смысла переходить на новое поясное время — скоро обратно. А во-вторых, во многих азиатских странах ночная жизнь не менее интересна, чем дневная.

Поэтому после концерта в Пусане мы с коллегой отправились на ночной рынок. Вся улица, ведущая к набережной, — одна сплошная торговля. Чем попало. Иногда даже не очень понятно, чем именно. Сначала нас заинтересовала тетка, помешивающая какое-то черное варево в огромном чане. Постояли около тетки, поглазели.

Вообще, вот чем хороши такие страны: ты говоришь по-русски, тебе отвечают по-корейски или по-китайски, но при этом никаких проблем не возникает, все понятно. Вот так мы, собственно, и поговорили с этой доброй женщиной. Она достала из своего котла то, что там варилось, и показала. На дне дуршлага был отлично сваренный черный жук размером с каштан. Мы уже поужинали, поэтому голодны не были, но тетка, ехидно щурясь, предложила попробовать. «Вкусно», — говорит. В общем, взяла на «слабо». Да и за державу стало обидно — мы же представители великой страны. Которым бояться нечего, потому что все уже было (Екклезиаст).

В общем, коллега это насекомое сожрал. Изобразил на лице удовольствие. Обычно с таким выражением лица, органично сочетающим восторг со старательно скрываемым отвращением, исполнители поздравляют композитора на какой-нибудь «Московской осени» с премьерой.

Мы сердечно поблагодарили добрую старушку и пошли дальше. То, что произошло потом, было вполне предсказуемо. Ладно, об этом не буду.

Следующим, кто привлек наше внимание, был продавец маленьких очаровательных собачек абсолютно мультяшного вида. Парень оказался очень общительным и к тому же англоговорящим. Зная о местных гастрономических традициях, заговорили об особенностях корейской кухни. Когда мы дошли до способов приготовления собак в терминах, знакомых по «Книге о вкусной и здоровой пище» (глава о разделке кур: ошипать, опалить над конфоркой), около нас уже минут пять стояла молодая пара из Германии (судя по репликам, которыми они обменивались) и смотрела на нас с ужасом и отвращением. Не добить уже позеленевших немцев я не мог и сказал корейцу, что мы хотели бы купить собачку килограмма на полтора. Продавец собак подыгрывал нам как мог. В стилистике высокого гуманизма царя Хаммурапи, то есть по беспределу. Когда выяснилось, что все собачки по весу великоваты и целиком мы, пожалуй, не осилим, я поинтересовался, нельзя ли нам продать половинку? Он ответил, что «не проблема», и немцы, корчась в гуманистических судорогах, отползли.

После чего поговорили уже по-человечески. Он объяснил, что квартиры у них, как правило, маленькие, и собачек заводят тоже маленьких. Не для еды, а ровно из тех же соображений, что и мы.

А немецким молодоженам, вероятно, было что рассказать, когда они вернулись домой.

Загранпаспорт и выездная виза, или Слава советским милиционерам!

Еще один маленький экскурс в историю. Сейчас об этом забыли даже те, кто знал, но в те романтические времена существовало такое понятие, как выездная виза, такой штамп в загранпаспорте, на основании которого тебя на время выпускали из страны. Что никоим образом не отменяло сурового и подозрительного взгляда пограничника, который видел в тебе потенциального врага. Независимо от того, въезжал ты или выезжал.

При выезде общегражданский паспорт ты оставлял дома, а заграничный выдавали уже в аэропорту (в какой-то период времени необходимо было сдать один паспорт, чтобы получить другой).

Подмосковье. Раннее осеннее утро. Еще темно. Подмораживает. Через совхозное поле с чемоданом в одной руке и фаготовым футляром в другой идет человек с сильно помятым лицом. Накануне вечером он с тестем отмечал свой отъезд на гастроли. Ну живет человек не в Москве, а во Фрязево. В наше время чуть больше часа на электричке.

Вот скажите мне, пожалуйста, что должен сделать советский милиционер, остановивший ранним утром человека в полях без документов, но с чемоданами, который на вопрос «И куда это мы собрались?» отвечает на голубом глазу: «В Америку».

Нарру End. Мало того что разобрались (ну посидел, конечно, пока выясняли), так на милицейском «уазике» с мигалкой прямо в «Шереметьево» доставили!

Еще один боец невидимого фронта

Это касается гораздо больше вас, чем меня, как сказал находящийся за оградой джентльмен человеку, на которого неся по улице бешеный бык.

Ч. Диккенс.

Посмертные записки Пиквикского клуба

У нас его называли «стодвадцатый». В других оркестрах этих людей называли иначе. Это был так называемый представитель Министерства культуры, который следил, чтобы никого не завербовало ЦРУ, чтобы ходили по трое и чтобы, не дай господь, никто не попросил политического убежища. В те годы, к середине восьмидесятых, система уже начала проседать, и вся профессиональная деятельность «стодвадцатого» была скорее его проблемой, чем нашей. По трое и по пятеро ходили только тогда, когда этого требовали дела, и потому, что иногда в магазинах это было удобнее. И этот уже никому не страшный человек в течение дня пытался как-то безуспешно функционировать, понимая, что, если что, его заграникомандировки накроются медным тазом. А ведь ему, в сущности, нужно было то же, что и нам. Вечером, убедившись, что все на месте, он облегченно напивался.

В последний день одной из гастрольных поездок в Японию в порту Иокогамы около трапа парохода (тогда плавали пароходом Иокогама — Находка, оттуда поездом до Владивостока, а уже затем самолетом в Москву) стоял в задумчивости со всей своей купленной на Акихабаре аппаратурой мой друг и коллега и смотрел, как остальные поднимаются на борт. К нему подошел «стодвадцатый» и спросил: «Шурик, а ты что не идешь?» Шурик, не выходя из состояния задумчивости, ответил: «Я вот и думаю, а может, ну его, этот пароход...»

Бедный «представитель Минкульта», у которого на глазах рушилась вся его карьера, больше от Шурика не отходил, а потом помог затащить весь багаж на борт.

Способности и навыки, необходимые в поездке

Каждому музыканту знакомо это явление — когда за десять минут до отправления автобуса на концерт ты понимаешь, что заблудился где-то в тридцати метрах от отеля.

В первую очередь, разумеется, интуиция. В сравнении с советскими музыкантами все эти лозоходцы, шаманы и прочие экстрасенсы просто дети малые и проходимцы. Я своими глазами видел, как происходит чудо познания мира.

Автобус с оркестром подъезжал к гостинице. Из него вываливалась толпа музыкантов с инструментами и чемоданами. Уже через десять минут побросавшие свои пожитки в номера оркестранты, разбившись на группы по интересам, отправлялись на поиски добычи. «Санитары Европы», как они сами себя называли.

Без Интернета, без гугловских карт, часто не зная ничего, кроме названия города, в котором их выгрузили, и обогащенные знанием иностранного языка в объеме, полностью исключающем выдачу врагу военной тайны, самые тонко чувствующие натуры несколько секунд как бы принимались и практически безошибочно устремлялись в сторону ближайшего дешевого магазина, руководствуясь только интуицией и внутренним чутьем. За таким экстрасенсом устремлялся весь коллектив. Один из патриархов Госоркестра мне рассказывал, как однажды в каком-то из городов Швейцарии пол-оркестра вот так бежало за всеми признанным «охотничьим» лидером. И на одном из перекрестков он на некоторое время замешкался. Из толпы коллег раздался громкий шепот: «Ищи, гад!»

Чрезвычайно полезным навыком является привычка запоминать последние пять минут движения автобуса «в режиме перезаписи». В этом случае, когда ты подъезжаешь к отелю, у тебя уже есть некоторое представление о ближайших окрестностях, каких-то опорных точках, если можно так сказать. В случае цейтнота (что бывает довольно часто) это очень выручает.

Руки на капоте

США. Штат Нью-Йорк. Оркестр поздней декабрьской ночью выгружается в Marriott Hotel. Где-то на обочине дороги. А черт его знает, где оно находится. Есть хочется. Идти в ресторан пятизвездочного отеля... Нас там не поймут с нашими суточными. И, кстати, дома потом тоже. Вспоминаю, что минуты за три до прибытия мы проезжали бензоколонку. Пожалуй, это вариант.

Холод собачий, сыро, темно, ветер, естественно, в лицо, моросит дождь. Натянув на голову капюшоны и обмотавшись шарфами, втроем идем по обочине автострады, как учили в пионерлагере, навстречу движению

транспорта. Голодные и окоченевшие. Откуда-то сзади раздается звук полицейской сирены и сверкает «люстра». Я только успеваю пробурчать, что этот идиот нас сейчас задавит.

Пока окоченевшие и отсыревшие мозги снова начинают понимать английский, полицейские, уже пару раз повторившие приказ вынуть руки из карманов, начинают напрягаться. Через пару секунд шесть музыкальных рук ровным рядочком лежат на широком капоте полицейского автомобиля. При этом одно полушарие мозга говорит о том, что надо бы предъявить документы, а второе, которое смотрело американские боевики, подсказывает, что именно сейчас лезть за ними в карман, пожалуй, не стоило бы.

Кстати, милейшими ребятами оказались эти американские копы.

А на заправке были и куриные ножки, и микроволновка. Вот так вот.

Гаррик и Алекс

Две легендарные фигуры. Два эмигранта уж не поймешь какой волны. Два конкурента в борьбе за советский гастрольный рынок. Не знаю, как им это удалось, но они попали в точку. Гаррик и Алекс предлагали советским артистам бытовую технику. Говорили, что они скупали отбракованные партии прямо с заводов Sony и Hitachi, и поэтому у них такие низкие цены, а может быть, у них были какие-то другие технологии, но, так или иначе, то, что они предлагали, было дешевле, чем в магазинах, и вполне надежно работало. Как это совмещалось с остатками советской идеологии, уже понять сложно, но перед гастролями факсы от Гаррика и Алекса с прайс-листами приходили прямо в офисы оркестров и театров. И уполномоченные лица вели с ними активные переговоры непосредственно из недр организации, подчиненной Министерству культуры СССР. После чего уже на территории, облагодетельствованной нами музыкальной культурой, происходила встреча с тем из них, кто выиграл тендер, и в одном из номеров гостиницы проходили деловые переговоры с передачей списков заказов и наших суточных. Через месяц в театр приходили контейнеры с телевизорами и утюгами — и фойе театра в этот день напоминало что-то среднее между оптовым рынком и закрытым распределителем.

Стандартная процедура

В принципе, гастрольная поездка опытного коллектива (а большинство коллективов являются опытными) — довольно рутинный процесс. Некоторые отличия от общегражданских поездок связаны, главным образом, с тем, что почти у всех, кроме чемодана, есть и музыкальные инструменты. Приятное (для них в первую очередь) исключение представляют арфистка с пианисткой да контрабасисты, у которых с собой только смычки. Ну и ударники в какой-то степени.

Паспорт для инструментов

Некоторые сложности возникают при прохождении таможни у струнников: они должны предъявить не только свой паспорт, но и паспорт на инструмент и смычок, который, по крайней мере в Москве, оформляется и выдается музеем им. Глинки. В этот документ вписана фамилия владельца и вклеена фотография инструмента с описанием его особенностей, подписью эксперта и печатью. Смысл паспорта состоит в том, чтобы вывезен и ввезен обратно был один и тот же инструмент. Этот порядок появился весной 1987 года после громкого дела о контрабанде скрипок. За границу вывозились редкие дорогие инструменты под видом дешевых, а обратно ввозилось что-то не самое дорогое, выдаваемое за тот же самый инструмент.

И теперь таможенник сосредоточенно сравнивает годовые кольца на паспорте и альте. После чего ставит в паспорте печать. При возвращении домой процедура повторяется. С каждой поездкой количество печатей в паспорте увеличивается на две штуки, и через какое-то время на лицах струнников начинает появляться тоскливое выражение, которое означает, что места для таможенных печатей почти не осталось и скоро снова придется угрохать уйму времени, чтобы сделать для инструмента новый паспорт.

Стандартная процедура (продолжение)

Для виолончелей в самолет покупают отдельные места, остальные инструменты виртуозно распикиваются по полкам. (Кстати, раньше виолончелям тоже давали в самолете поесть — ну раз билет куплен. И это с благодарностью принималось вечно голодными исполнителями на медных духовых.)

Организация гастролей — это очень серьезная штука, но она уже отшлифована настолько, что еще до их начала известно не только расселение в гостиницах, но и место в автобусе во время внутренних переездов. А хорошо организованный и дружный коллектив вообще способен на чудеса. По крайней мере при высадке оркестра из поезда в Китае на станции, где он стоял всего три минуты, все было организовано так, что шестьдесят человек в течение ста двадцати секунд с инструментами и чемоданами оказались на перроне. С опережением графика. (Это очень просто. Незадолго до прибытия поезда все вещи и инструменты равномерно распределяются у окон вагона. После остановки поезда вылетает группа ребят, которые принимают передаваемое из окон. В это время из вагона спокойно выходят дамы. Обычная спецоперация — ничего экстраординарного.)

С вашего позволения, пару слов об уважении к музыкантам...

Конечно, всяко бывает, но хотелось бы напомнить, что Берлинский филармонический оркестр — тот самый, который мы знаем как оркестр фон Бюлова, Никиша, Фуртвенглера и Караяна, — возник тогда, когда в 1882 году пятьдесят четыре из семидесяти музыкантов поддерживаемого императорским двором оркестра в Берлине покинули его в знак протеста против того, что их собирались отправить на гастроли в Варшаву в вагоне 4-го класса. И организовали новый.

Я не говорил, что гастроли — это легко

Это перелеты, переезды, это концерт, который может закончиться в полночь, а потом триста километров до следующего города. Или спектакль, а выезд из гостиницы в аэропорт в половине третьего ночи. Это когда чемодан распаковывать бессмысленно, потому что в этом отеле ты успеешь только выспаться и почистить зубы.

Зато

Зато тебе не надо принимать никаких решений: до конца гастролей все уже расписано. Не надо разруливать накладки с халтурами и работами, не надо гулять с собакой, не надо делать уроки с ребенком, не надо сломя голову куда-то бежать и решать какие-то проблемы, вызывать сантехника или ехать в автомастерскую. Даже по магазинам бегать не надо — это уже практически лишено смысла. Только если для удовольствия.

На твою долю остаются впечатления, воспоминания и фотографии. Разве плохо?

Дирижер

Дирижерство — темное дело.

Н. А. Римский-Корсаков

Да... Тут есть некоторая проблема.

Дело в том, что отношения дирижера и оркестрантов часто строятся несколько антагонистическим образом с поправкой на особенности субординации. Что по здравом размышлении может показаться странным, потому что они вместе делают одно и то же общее дело, к тому же относящееся к духовной сфере. Изредка даже к высокодуховной, если повезет обеим сторонам.

Проблема и особенность дирижерской профессии отчасти заключается в том, что в ней дистанция между самозванцем и профессионалом велика как нигде. Но при этом не всегда очевидна слушателю.

Но поскольку эта книга посвящена хорошим музыкантам, то и дирижеры у нас тоже будут хорошие.

Маленький эксперимент

Мастер-класс Геннадия Николаевича Рождественского.

Дирижерский мастер-класс — штука довольно интересная. Приезжает известный маэстро — в нашем случае это были такие мастера, как Г. Рождественский, В. Понькин и Й. Панула — замечательный финский дирижер и педагог. Они привозят с собой учеников — будущих дирижеров с полным набором хорошо знакомых дирижерских недостатков. В дальнейшем в дополнение к этому у многих из них разовьется и скверный характер.

А пока им предлагается двадцать минут поработать с настоящим оркестром. Это действительно нелегкое испытание, но, поскольку мастер-класс продолжается несколько дней, у них будет возможность повторить этот аттракцион несколько раз.

И вот молодой дирижер за пультом. Рядом, комфортно устроившись в кресле и положив ногу на ногу, с благостной улыбкой сидит Геннадий Николаевич. Оркестр, как обычно, играет, потому что ему уже давно до лампочки, кто там дирижирует и есть ли там кто-нибудь вообще. После успешного выступления второго своего ученика маэстро Рождественский обращается с краткой речью к оркестру. Пользуясь тем, что его студенты не понимают по-русски, он благодарит музыкантов за прекрасное исполнение мировой классики и просит все-таки играть по руке, потому что иначе эти (следующее слово он деликатно опустил ввиду его международного звучания) так никогда и не узнают, что ничего не умеют.

Мы, естественно, с удовольствием пошли навстречу желанию заказчика. Результат превзошел самые смелые ожидания. Улыбка Рождественского стала еще шире и обаятельнее.

Зачем он вообще нужен?

Музыкант, у которого спросили, чем будет дирижировать весьма известный маэстро, ответил:

— Хотите знать, чем он будет дирижировать? Понятия не имею... А мы будем играть Пятую симфонию Бетховена.

Ш. Мюни. Я — дирижер

Московский оркестр «Персимфанс» (Первый симфонический ансамбль), просуществовавший с 1922 по 1932 год, был основан на идее равенства, братства и коллективной ответственности. То есть без дирижера. Что в принципе, как выяснилось, возможно. Но неудобно. Потому что требует гораздо больше времени для получения искомого результата. Да и коллективное усредненное творчество...

Исторически (и чисто системно) понятно, что при больших количествах музыкантов — а это может быть и церковный хор, и опера, и инструментальный концерт — какой-то координатор должен быть. Эту роль выполнял солист (часто он являлся и композитором), в опере с учетом значительной роли клавесина — клавишник, а позже скрипач, концертмейстер оркестра. Дальше все пошло по накатанному кибернетикой пути: система усложнилась настолько, что для ее дальнейшего успешного функционирования потребовался специалист, освобожденный от исполнительства. Окончательно это стало понятно в эпоху Бетховена, а дальше понеслось по экспоненте. Эпоха романтизма не обошла своим вниманием такую экзотическую фигуру, как дирижер, тем более что магическое действие артиста, рождающего музыку, которая звучит, повинуюсь только пассам этого медиума, вполне органично вписывалось в контекст тогдашнего отношения к художнику как к Творцу. Видимо, сочетание взглядов романтически настроенной публики и реальных потребностей быстро усложняющейся музыки и дало мощный импульс к выделению дирижера из чисто исполнительской сферы в сферу героико-мифологическую. Тем более что если то, чем занимаются исполнители на музыкальных инструментах, относительно понятно, то уразуметь, что делает этот волшебник с палочкой, может не каждый. А иногда и вовсе никто.

Настоящий дирижер — это не просто музыкант-исполнитель. Он, конечно, должен обладать дирижерской техникой, но кроме этого он и педагог, и психолог, и исследователь, и экстрасенс.

Мы с коллегой как-то вспоминали о работе с Евгением Владимировичем Колобовым. «Играли Реквием Моцарта. Представляешь, — говорит, — играю и обнаруживаю, что плачу». Такого просто дирижерским жестом не достичь. Для этого требуется еще какая-то более высокая форма коммуникации. Вот такая «астральная» сущность дирижера и есть мечта оркестрового музыканта.

Дирижер работает с развернутой во времени формой, и собрать в единое целое, к примеру, сорокаминутную симфонию — это уже большой концептуальный подвиг. Притом что реализует он это не лично, а посредством вовлечения в процесс чуть ли не сотни индивидуумов. В общем, он должен уравновесить собой целый оркестр. И в течение нескольких репетиций собрать мощную симфоническую конструкцию.

Дирижер как минимум должен знать, чего он хочет, а как максимум уметь показать это. Про флюиды молчу: они либо есть, либо их нет. Либо не долетают.

Немножко психологии...

Я, конечно, понимаю, что для дирижера появление за пультом в новом для него оркестре — безусловно, стресс. Похожие эмоции, по идее, должен испытывать дрессировщик, входящий в клетку с макаками, — сожрать не сожрут, но помнут основательно. Естественно, он начинает самоутверждаться, обозначая жестом и словом, кто здесь главный. Что, по сути своей, бессмысленно, поскольку музыканты уже с первых минут видят, с кем имеют дело. А кроме того, они по природе своей не агрессивны, и те несколько случаев, когда дирижеров все-таки били, исключительно на совести этих дирижеров. Это подтвердит любой оркестрант. Без малейшего намека на сочувствие.

...и романтика взаимоотношений

Хотя в отношении настоящих дирижеров оркестранты в своем уважении доходят до обожания.

Кстати говоря, мировая известность дирижера или, наоборот, отсутствие его среди знаменитостей далеко не всегда отражают реальное положение дел. Иногда дирижер просто в силу каких-то причин, не имеющих отношения к профессии, оказывается не на слуху. В этом плане оперный или балетный дирижер (а там есть своя очень сложная специфика) оказывается в заведомо проигрышном положении по сравнению с симфоническим, который творит чудеса непосредственно на глазах публики (при этом понимание выражения «творит чудеса» у публики и оркестра может быть диаметрально противоположным).

Труднейшая профессия

Я оставляю за скобками творческую составляющую дирижерского процесса, потому что, как удачно отметил Н. А. Римский-Корсаков в эпитафии, это дело темное, и, как оно работает и чем достигается, я не знаю. Точным жестом и улыбкой Рождественского, минималистскими движениями Мравинского или одним взглядом Бернштейна.

Дирижер каким-то загадочным образом должен передать свое понимание творческого замысла композитора не просто оркестру, но через оркестр —

слушателю. Если даже подойти к процессу чисто технократически, то видно, что объем обрабатываемой дирижером информации огромен, — с этим вы в первом приближении уже знакомы, прочитав о том, как устроена партитура. И это уже немало. Если в некоторых случаях, как, например, в Радецкий-марше И. Штрауса, достаточно запустить процесс и можно спокойно уйти со сцены, вернувшись в самом конце, то, скажем, в опере все значительно сложнее. Я даже не говорю о постоянных изменениях темпов и характера музыки. Там идет процесс сложнейшей координации оркестра, солистов, хора. Постоянное принятие решений нон-стоп: идти ли за солистом, вдруг изменившим темп, и попытаться его догнать всем оркестром или, наоборот, играть как играли, а через несколько секунд властным жестом показать заплывшему Фальстафу, куда втыкать следующую реплику. Попытаться отогнать в сторону героиню, которая перекрывает обзор умирающему тенору, — а как ее отгонишь, если она стоит спиной к дирижеру, а умирающий тенор отползти в сторону уже не может и держит последнюю в жизни, уже неподконтрольную дирижеру фермату. А тут еще и хор мельтешит. И если вдобавок трубы вступят на такт раньше...

В балете, между прочим, тоже непросто. Вы имеете дело с физическими телами, подчиненными законам механики. И как бы балерина ни хотела сплясать, ориентируясь на дирижерский жест, приземлиться раньше, чем это описано законами баллистики, она не в силах. И тут дирижер должен работать на нее. А как рассчитать темп для наматывающей фуэте балерины, чтобы фраза оркестра закончилась точно в конце ее тридцать второго оборота? Или совпасть с гигантскими прыжками танцовщика по сцене? Подождать с последним аккордом, пока принц шваркнет Одетту или Одиллию на пол, еще не так сложно — упала, вот вам и аккорд. Но в процессе танца, когда музыкальный темп определяется численными соотношениями в области потенциала икроножных мышц и сил тяготения и инерции, уверяю вас, очень непросто. Вплоть до таких, казалось бы, неочевидных вещей, как начало номера: ножка балерины пошла — извольте начинать, в воздухе она оркестр уже ждать не сможет.

И, между прочим, вот у кого совсем нет пауз, так это у дирижеров.

Возвращаясь в оркестр

Работать с настоящим дирижером — огромное счастье и кайф. Когда перед тобой настоящий профессионал и музыкант — видно сразу и чувствуется сразу. Когда перед тобой Рождественский или Понькин, тебе в принципе не удастся сыграть не то или не там. Когда дирижировал Колобов, ты понимал, что хуже, чем гениально, ты играть не имеешь права, это невозможно. Геннадий Николаевич Рождественский очень точно сформулировал, что задача дирижера — заставить музыканта ХОТЕТЬ играть лучше.

Когда перед тобой дирижер, который тебя ведет и предлагает решения лучше твоих, ты ему благодарен, потому что ты опять в музыке.

Ведь каждый оркестрант мечтает о прекрасном принце. Особенно если вместо этого имеет дело с Карабасом-Барабасом.

Плавно переходим к музыкальным инструментам

Интерфейс музыкальных инструментов, или Системы ввода/вывода

Могла ли простая лошадь из монгольской глубинки мечтать, что еще при жизни белый волос из ее хвоста будет исполнять симфонию Брукнера, к примеру, в Большом зале Миланской консерватории или Реквием Моцарта в Concertgebouw! Я уже не говорю про Концерт Сибелиуса для скрипки в Карнеги-холле.

Мог ли думать бык с его, в общем, понятными и примитивными запросами, что на его шкуре, натянутой, кстати, гораздо лучше, чем при жизни (а люди, между прочим, за подобные операции платят большие деньги), в лучших концертных залах мира будут исполнять соло на литаврах в Девятой симфонии Бетховена или «Славянском танце» Дворжака № 5?

Для начала следует отметить, что все музыкальные инструменты в той или иной степени заточены под человеческий организм. С той или иной степенью извращенности, разумеется. Потому что, например, играть на скрипке, завязав узлом весь организм от позвоночника до вывернутой кисти руки, — удовольствие сомнительное. И, кстати, гораздо раньше приводящее к патологическим проблемам опорно-двигательного аппарата, чем воздействие курения на легкие. Что же касается духовиков, то здесь тоже не все так радужно, что подтверждается и российским законодательством, в котором есть норма о пенсии для исполнителей на духовых инструментах по выслуге лет при достижении 25-летнего стажа.

И тем не менее все музыкальное искусство (впрочем, как и остальные его виды) привязано к естественным человеческим возможностям. Начиная с диапазона звуков, которые используются в музыке. Он естественным образом перекрывает почти весь физиологический диапазон слуха, как правило, не выходя за его пределы. Отдельные дурацкие эксперименты вроде того, когда к церковному органу присобачили изумительно большую и толстую трубу, не в счет. Результат, по нашим современным понятиям, был вполне предсказуем: труба издала инфразвуковой тон необыкновенной красоты, который, правда, никто не услышал. Но зато публика тут же в ужасе разбежалась, как делает всегда в подобных случаях. Это не волшебная сила искусства — это элементарная физика и физиология.

Я вам более того скажу. Музыка привязана даже к силе земного притяжения, точнее, к ускорению свободного падения в 1g.

Мне как-то попался специальный термин, разумеется, французский, как и все термины, относящиеся к балету, который я, естественно, забыл. Термин обозначал особенности сочинения балетной музыки, позволяющие учесть тот факт, что подпрыгнувший солист приземляется не тогда, когда этого хочет композитор, а согласно законам природы. Незнание которых, как известно, не освобождает от ответственности.

А теперь можно вернуться к главной теме и в самых общих чертах обозреть принципы звукоизвлечения. То есть нас интересует, что нужно сделать на входе, чтобы получить интересующий нас звук на выходе.

Для начала возьмем человеческий голос — инструмент, доступный практически каждому. Самые общие принципы понятны: надо выдыхать воздух, запуская при этом вибрацию голосовых связок. У каждого человека есть свой, естественный для него диапазон, зависящий, как правило, от пола, возраста и прочих эндокринных факторов. В каких-то пределах свой диапазон можно корректировать — например, выпив холодного пива жарким летним днем. В результате вы получаете изумительный голос, наполненный сказочными эротическими обертонами. Лет двести — триста назад необходимую божественность голоса у мальчиков на долгие годы сохраняли с помощью несложной операции. Кстати, никто не жаловался: певцы-кастраты неплохо зарабатывали, и жизнь их была безраздельно посвящена искусству.

Что же касается управления голосом в более узких пределах, предлагаю вам самим в порядке интерактивности попеть и попытаться понять, что же вы там внутри себя проделываете со связками, чтобы окружающие вас родные и близкие, прежде чем под разными предлогами разбежаться, могли угадать мелодию.

Следующий тип звукоизвлечения — это ударные. Тут все относительно просто: шваркнул предметом о предмет и получил звук. При общих чертах методики этот способ предлагает огромную вариативность результатов: звуки колоколов, литавр, барабанов, тамтама, сковороды, необычайной красоты и продолжительности целый каскад звуков бьющегося сервиза и т. д.

Со струнными проблем особых нет — вся задача сводится к тому, чтобы придать колебания натянутой струне. Каким способом, неважно, — можно за нее дернуть, а можно провести смычком, который за счет мелких шероховатостей волоса с канифолью сделает все, что необходимо.

С духовыми тоже все относительно понятно: с одной стороны дуют, с другой получают звук. В этом ряду находится такая остроумная конструкция, как волынка, аккумулирующая воздух. В ней громкость звука регулируется не силой вдувания, а движением локтя, увеличивающим давление в пузыре. То есть в линию in/out внесены некоторым образом дополнительные звенья. Предание гласит, что волынку изобрел неизвестный шотландский ветеринар, когда делал заболевшей овце искусственное дыхание.

Поскольку мы рассматриваем вопрос ввода-вывода, необходимо вспомнить систему веревок и канатов в церковных колоколах, за которые дергают звонари.

А теперь поговорим о ногах.

Человек — неумное существо, и, когда не хватает ресурсов, он использует все, что может. Ногами играют на ударной установке — педали большого барабана, hi-hat и прочее, перестраивают на ходу литавры. Аналогичная конструкция применена и на арфе — семь педалей, повышающих и понижающих на полтона строй соответствующих струн. Когда-то была еще и восьмая — для демпфирования басовых струн. Педаль органа — это просто дополнительная клавиатура, и я вас уверяю, что, если бы у человека было четыре ноги, одной педальной клавиатурой дело бы не ограничилось. А две или три педали у рояля — это не что иное, как вынесенные вниз аналоги компьютерных клавиш Shift.

И самое гениальное дизайнерское и эргономическое решение человечества в области музицирования — фортепианная клавиатура. Это в чистом виде управляющая система, начисто оторванная от дальнейших технологических задач. Потому что внутри ящика, к которому приделана эта система ввода информации, может оказаться все что угодно.

Например, рояль или пианино, внутри которого находятся струны, по которым бьют молоточки, то есть ударно-струнный гибрид.

У челесты то же устройство, но вместо струн маленькие стальные пластинки.

Или клавесин, внутри которого масенькие крючочки-перышки дергают струны, то есть струнный щипковый инструмент.

Или фисгармония либо орган, что с инженерной точки зрения одно и то же, а именно духовой инструмент, в который тем или иным способом подается воздух, а клавиши только включают-выключают соответствующие трубы и язычки в них. К этой же компании, кстати, относится и аккордеон.

Двадцатый век внес серьезные изменения в эту довольно стройную систему классической механики и акустики.

Если созданный в 1918 году Львом Терменом терменвокс, в котором громкость и высота звука регулировались перемещением руки внутри электромагнитного поля, остался относительно частным случаем и занимает небольшую нишу в музыкальном исполнительстве, то синтезаторы, появившиеся в конце XX века, кардинально изменили систему ввода/вывода. Способ звукоизвлечения и результат оказались вообще никак не связаны между собой. С появлением семплированного звука любой инструментальный тембр можно получить как с помощью фортепианной клавиатуры, так и с неменьшим успехом — компьютерной. И любым другим способом. Все зависит только от удобства в пределах конкретной задачи.

Но это уже другая история.

Дарвинизм и музыкальные инструменты

Ничего тут не поделаешь, линейность в рассказе про оркестр, видимо, невозможна. А может, линейность — не самая сильная моя сторона. И, вместо того чтобы рассказывать вам об эстетических возможностях оркестра, о тонкой звуковой живописи Дебюсси, о сказочных красотах оркестра Римского-Корсакова, о пространствах Шостаковича и волшебстве Равеля, придется вернуться к прозе жизни и обратить ваше внимание на некоторые неочевидные вещи, без понимания которых мы будем все время наступать на собственные шнурки от ботинок.

Я бы не сказал, что обо всем, о чем будет написано в этой главе, можно сказать, что «это устроено по-идиотски». Хотя о многом можно сказать и так.

Скажем мягче: устроено нетривиально. Но будем помнить, что это эвфемизм.

«Особенно в деревянных духовых оказывалось несметное множество систем; в сущности, у каждого мастера или каждой фабрики имеется своя собственная система. Прибавляя какой-нибудь лишний клапан, мастер снабжает свой инструмент или новой трелью, или облегчает какой-нибудь пассаж, затруднительный на моделях других мастеров. Разобраться в том не было никакой возможности.

В группе медных духовых я встретил инструменты о 3, 4, 5 пистонах; строй этих пистонов не всегда одинаков у инструментов разных фирм. Все это описать решительно не хватало сил; да и какая была бы польза для читающего мой учебник? Все эти подробные описания выгод и невыгод спутали бы окончательно желающего чему-нибудь научиться. Естественно явился бы у него вопрос: на какие инструменты писать? Что же возможно и что непрактично? И со злобой он швырнул бы мой толстейший учебник».

Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей жизни. Гл. XI: 1871–1873 годы.

Сразу хочу предупредить: я за стабильность. Мне комфортнее, когда я просыпаюсь утром и вижу шкаф, который стоит на том самом месте, где я его видел накануне перед сном. А стол по-прежнему стоит на полу, а не превратился за ночь в десяток маленьких черепашек. И зубная щетка тоже на месте.

Поэтому меня крайне нервируют такие вещи, как дрейф континентов и расширение Вселенной.

Это я к тому, что сейчас буду говорить о неприятных для меня вещах. А именно о том, что симфонический оркестр, как мы его себе представляем, мало того что существует исторически как явление не так уж много времени, так еще плюс к этому довольно активно видоизменяется. И если вы приходите на концерт послушать, например, симфонию Бетховена, то вы должны отдавать себе отчет, что перед вами совершенно не тот оркестр, для которого Бетховен писал свою музыку. И Верди тоже. И Берлиоз, и Вагнер, и Римский-Корсаков. И даже Равель.

У Станислава Лема есть замечательная книга «Сумма технологии», в которой он в числе прочего рассматривает общие закономерности технической и биологической эволюции как набор целесообразных изменений, направленных на выживание вида.

В развитии музыкальных инструментов тоже совершенно очевидны элементы эволюции — на небольших отрезках времени это очень хорошо заметно: происходит техническое усовершенствование инструмента — на нем становится удобнее играть. Практически у каждого инструмента появляются увеличенные или уменьшенные родственники: семейство флейт с пикколо и альтовой флейтой, гобои с английским рожком и гобоем *d'amour*, целый выводок кларнетов, фагот с контрафаготом. То же самое происходит у медных, хотя и в более тяжелой форме. Вся струнная группа, в сущности, является одним конструктивным архетипом. И это не считая вымерших или крайне редко используемых инструментов, по каким-то причинам оказавшихся в тупике эволюции. Причем совершенно необязательно в силу своих конструктивных недостатков. Просто, если можно так выразиться, целеполагание эволюции музыкальных инструментов достаточно сложным и не очень мне понятным образом связано с эстетикой соответствующего времени, композицией и исполнительством. То есть работает масса факторов и обратных связей. Отчего тот или иной результат экспериментов музыкальных мастеров оказался вдруг в какой-то момент и в какой-то музыкальной культуре востребован, понятия не имею.

Вот, к примеру, Адольф Сакс, совершенно уникальный мастер. Да, он создал бас-кларнет, который уже через несколько лет навсегда вошел в симфонический оркестр. Но выстроить логическую конструкцию, в которой саксофон, появившийся во вполне определенном историческом и культурном контексте, стал символом другой эпохи и культуры, я не в состоянии. Саксофон, конечно, остался и симфоническим инструментом, но по-настоящему нашел себя в джазе — жанре, возникшем уже после смерти мастера. Совершенно в другом месте, времени и культурном контексте.

Таким мастером, без всякого преувеличения определившим облик музыкальной культуры XIX–XX вв., был Себастьян Эрар. Без его усовершенствования педального механизма арфы мы не знали бы арфовой музыки не только Пуленка и Хиндемита, но и «Болеро» Равеля выглядело бы по-иному, и балеты Чайковского тоже. Созданная Эраром конструкция позволила с помощью трех фиксированных положений педали повышать и понижать строй каждой струны на полтона. То есть практически играть все. Затем он, видимо, сказал что-то вроде: «В гробу я видал вашу арфу», — то есть в данном конкретном случае как инженер и дизайнер выразился практически буквально — и занялся усовершенствованием рояля. В 1823 году он создал механизм двойной репетиции, который быстро, можно сказать, с полпути, возвращает клавишу в исходное положение, что позволяет быстро повторять ноту. И благодаря ему, Себастьяну Эрару, появилась фортепианная музыка как мы ее знаем — музыка Шопена, Листа, Шумана, Прокофьева, Рахманинова. Потому что великие произведения — не

только «музыка сфер», но и реакция композиторов на возможности инструментов.

Мы, глядя отсюда, из нашего времени, думаем, что все было всегда. А между тем в полумраке оркестровой ямы в «Золушке» Россини корячатся изо всех сил на своих четырехструнных контрабасах виртуозы своего дела, потому что, когда Россини писал свои оперы, контрабасы были трехструнными, и сыграть на них то, что написал классик, ничего не стоило. Россини писал удобно. Но к середине XIX века трехструнники вымерли. А на четырех или пяти струнах — это совсем другая история. Нам не видать, а люди-то страдают.

Мы, глядя отсюда, думаем, что все было всегда. А челеста, между прочим, была изобретена всего за шесть лет до появления вариации Феи Драже из «Щелунчика». А синтезатора в те времена, между прочим, не было вовсе. А Чайковскому он нужен был до зарезу. Поэтому он синтезатор заменил хором. В том же «Щелкунчике». И только в наши дни, когда в каждом театре есть синтезатор, на нем исполняется партия хора. Можете, конечно, хихикать сколько угодно, но, как только перестанете, вы поймете, что я правдив и точен в формулировках, как никто другой.

Этот поверхностный исторический обзор был всего-навсего присказкой, подступами и прелюдией к главному — к настоящей клинике и жести.

Глава, посвященная клинике и жести, должна была бы называться

Транспонирующие инструменты

Но проще будет сразу сдать и писать о валторнах. Вне очереди. Потому что после них многое станет восприниматься как-то иначе. С мудрым всепрощающим пониманием. Потому что не зря о валторне говорят, что это самый сложный инструмент в оркестре. Вместе с гобоем. А я знаю, почему это так. Потому что и гобой, и валторна находятся на равноудаленном расстоянии от здравого смысла. На максимальном. В качестве объекта музицирования.

Валторны

Waldhorn (нем.), French horn (англ.)

Поэтому некоторые переводчики время от времени пишут в детективах тексты вроде: «Изувеченный труп несчастного играл раньше в филармонии на французском рожке».

И думают, что это хорошо.

Почему во множественном числе? Правильно, хороший вопрос. Нет, конечно, валторна в оркестре красивейший, божественный сольный инструмент. Достаточно вспомнить ее мягкий, обволакивающий звук в Пятой Чайковского или «Паване» Равеля. Но на девяносто пять процентов валторну используют как групповой инструмент для исполнения аккомпанирующих аккордов. Сидят четыре лба во фраках и вчетвером делают то же, что начинающий пианист — одной правой, играя ум-ца, ум-ца, аккомпанируя себе при исполнении практически любой песни. Просто жалко на них смотреть, особенно в балетах Минкуса, где ими попросту забивают гвозди. И они это хорошо чувствуют. Особенно после спектакля.

Сижу на репетиции, заняться нечем, все обычные репетиционные развлечения уже испробовал: книгу почитал, в Интернете побывал, на часы посмотрел. И поиграл, конечно. От безысходности начинаю разглядывать валторны, благо они рядом. Красивые инструменты. Четыре штуки. И тут обнаруживаю, что они отличаются друг от друга. По форме. Репетиция начинает приобретать смысл — играем в «найдите десять отличий». То есть получается, что в этой сумасшедшей конструкции к одинаковому результату можно прийти разными путями.

В принципе, если ненадолго абстрагироваться от прямого назначения валторны, то это действующая модель самогонного аппарата с длиной змеевика приблизительно три с половиной метра. Если вам так легче будет представить, то абсолютно соответствует длине человеческого кишечника. Форма валторны — тоже результат эволюции инструмента. Ее предок, охотничий рог, для того чтобы его было далеко слышно, в процессе своей эволюции удлинялся, а в последующие времена для компактности его «закрутили». Когда музыкант играет, влага из выдыхаемого воздуха конденсируется на стенках. Поэтому время от времени валторнист вертит инструментом в пространстве таким образом, чтобы все, что там наконденсировалось, стекло в какую-нибудь нижнюю точку конструкции, а их немало. Эти части валторны называются кронами и вообще-то предназначены для извлечения звуков разной высоты. Но поскольку они легко вынимаются, валторнисты время от времени выливают воду именно из них. Потому что, если не вылить воду из валторны, она будет булькать не хуже кальяна.

Рассказ музыканта срочной службы

«Стоим на плацу. Холодно. Вдруг подходит такой... ну полковник Баскервилей: “Эй, там, в пятом ряду в серой шинели!” А мы тут все в серых шинелях. “Да, ты, ты! Чего ты там инструментом трясешь?” — “Воду выливаю, товарищ полковник”. — “А на... ты ее туда налил?”»

Кстати, особенности конструкции валторны, а именно ее общую длину, блистательно проиллюстрировал один из моих друзей, рыжебородый валторнист Миша. Раскатав на даче шланг для полива, он незаметно кинул один его конец на соседний участок, а в другой конец шланга, на своем

участке, вставил валторновый мундштук. И очень веселился, глядя, как бегают соседи в поисках источника непотребных звуков.

Если тебе кажется, что все плохо, помни, что есть люди, которым еще хуже, чем тебе

На валторне, ничего не нажимая, только с помощью губ можно извлечь практически любой звук. Они мне это показывали. Но здесь есть и обратная сторона. Валторнист, желая извлечь вполне определенный, написанный в нотах звук, всегда рискует извлечь любой другой.

Еще одна история из серии «Байки из курилки»

Немногие, только истинно талантливые люди понимают, насколько ответственна миссия валторниста. Однажды во время исполнения Пятой симфонии Чайковского перед началом второй части, которая открывается знаменитым соло валторны, Е. Ф. Светланов приостановил выступление, увидев, что первый валторнист неважно себя чувствует, и ушел с ним на секундочку за кулисы. После 50 граммов коньяка из светлановских запасов просветлевший солист (будущий заслуженный артист и профессор консерватории) блистательно исполнил соло в гениальном произведении Петра Ильича...

Не перестаю удивляться...

...бескомпромиссной целенаправленной упертости эволюции, с которой она пропихивала в оркестр совершенно непригодный для этого музыкальный инструмент.

Потому что валторна не всегда была похожа на самогонный аппарат. В старые добрые времена ее топология была заметно проще, и случайно заползший в нее таракан (ладно, для дам пусть будет муравей) еще имел шанс оттуда самостоятельно выбраться. Но играла натуральная валторна в пределах санитарных норм только в одной тональности, и с помощью передувания из нее можно было извлечь только натуральный звукоряд (уточните у Пифагора и Гельмгольца — они знают). То есть на ней можно было сыграть достаточно ограниченное количество нот.

В первую очередь эта проблема касалась композиторов. Потому что реализовать даже не самую гениальную музыкальную мысль, имея в своем распоряжении инструмент, который в принципе не может исполнить большую часть нот, довольно сложно. Можно, конечно, взять другую валторну, которая может сыграть другие ноты, хотя тоже отнюдь не все, и как-то слегка выправить ситуацию. То, чего не хватит и в этом случае, можно восполнить еще парой-тройкой валторн.

Для наглядности представьте себе, что вы пианист и вам надо сыграть на рояле, у которого часть клавиш западает, часть фальшивит, но некоторые

очень даже ничего. В валторновой системе логики проблема решается элементарно: вы берете еще несколько роялей, у которых западают и фальшивят другие клавиши, и в конце концов получаете полный хроматический набор нот.

Теперь вспомните, что валторновая группа — это чаще всего аккорды. И вот теперь вы поймете всю глубину развлекаухи композиторов, которым, каким-то образом комбинируя валторны, удавалось реализовать музыкальную идею в необходимую комбинацию звуков. Судуку отдыхает.

«Кружок Балакирева не имел понятия в то время о том, что повсеместно уже введены хроматические медные инструменты, и руководствовался, с благословения своего вождя и дирижера, наставлениями из Traite d'instrumentation Берлиоза об употреблении натуральных труб и валторн. Мы выбирали валторны во всевозможных строях, чтобы избежать закрытых нот, рассчитывали, измышляли и путались невообразимо».

Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей жизни Гл. VII: 1866–1867 годы

Решить эту проблему и создать хроматическую валторну музыкальные мастера пытались с начала XIX века. Создавались нечеловечески сложные топологические

Путеводитель по оркестру и его задворкам монстры вроде омнихорна, в котором было восемь независимых контуров и мундштук переставлялся в зависимости от необходимости в одно из восьми отверстий.

История про Иоганна Штиха

«.. Примерно в те же времена известный чешский валторнист Штих играл на одной из бета-версий хроматической валторны. Когда он стал стареньким, то пересел на четвертую валторну. И однажды, заскучав на этом не самом интересном для исполнителя месте, он обратился к Бетховену (они были друзьями). „Слушай, Людвиг, — проорал он в ухо уже почти глухому тогда классику, — напиши для меня что-нибудь”. Бетховен написал. И с тех пор уже почти двести лет ни в чем не повинные исполнители партии четвертой валторны в медленной части Девятой симфонии отдуваются за этот исторический казус».

Все в этой истории, рассказанной мне валторнистами, — истинная правда. И то, что Иоганн Венцель Штих был знаком с Бетховеном, и тот даже написал сонату для валторны и фортепиано F-dur для их совместного выступления, и то, что в Девятой симфонии у четвертой валторны ни с того ни с сего появляется сольный фрагмент. Все правда. Беда только в том, что Девятая симфония была написана в 1824 году, а выдающийся валторнист Иоганн Венцель Штих, он же Ян Вацлав Стич, он же Джованни Пунто умер 16 февраля 1803 года.

Доисторические модели хроматических валторн Большой театр закупил еще во времена Глинки, и тот в одном из писем другу советовал: типа, хочешь поржать — зайди в Большой.

До создания современного хроматического механизма в начале 90-х годов XIX века типоразмеров валторн было столько же, сколько тональностей. С точки зрения нотной записи, крошечное безобразие. Потому что на бумаге записывалась нота, которую должен исполнить валторнист. А на каждом типоразмере инструментов одинаково написанная, а стало быть, исполненная нота звучала по-своему. Проще говоря, написанная в партии нота до на каждой из валторн давала свой эксклюзивный вариант звучания. И когда к концу XIX века музыка заметно усложнилась, то в оркестре сидели валторнисты с набором разных валторн, только и успевая их менять. Или со скоростью иллюзионистов переставляя кроны (трубки, меняющие длину воздушного столба в инструменте). Но это еще полбеды.

В наши дни валторны усовершенствовались настолько, что на одном инструменте можно сыграть все. И играют. Казалось бы, живи и радуйся. Не тут-то было. Достаточно взглянуть в партию валторны в произведениях Вагнера или Рихарда Штрауса, чтобы потерять сознание. Туда втиснуты ноты для валторн разных строев, и каждые два-три такта у валторниста меняются правила игры. То надо играть на квинту ниже, то на сексту, то еще на сколько-нибудь вверх или вниз. То есть правила игры меняются еще чаще, чем в нашем законодательстве. Вот просто для наглядности: в одном такте написанная нота до должна звучать как фа, через пару тактов как ми-бемоль, еще через три как ре и так далее, до тех пор пока валторнист не спятит совсем. И все это только потому, что за последние сто лет ни у одного издательства не дошли руки написать и отпечатать эти ноты по-человечески, с учетом технического прогресса в XX веке.

В общем, традиции традициями, а люди мучаются по сей день. Ни за что.

Скрипка — царица полей

Я не скрипач. Это я знаю совершенно точно. Но почти все остальные — скрипачи. Независимо от пола и национальности. И иногда мне даже давали подержать эту забавную штуку, которую они так ловко и бесстрашно держат в руках. А ведь там и взяться-то не за что. И вот вцепишься в нее, осознавая всю ее хрупкость, и боишься пошевелиться. А они так ловко ее крутят в руках, в которых еще и смычок к тому же. И даже по лестнице при этом бегут, а самые музыкальные по дороге и наигрывают что-то. Это те, которых обучение и профессиональная деятельность так и не смогли отвратить от музыки.

И то, что их много и они всегда и везде, приводит к тому, что ты не обращаешь на скрипку особого внимания. Если тамтам шарахнул — да, это аттракцион, а скрипки — они же все время играют!

...скрипки — они все время играют

До тех пор пока сам не прочувствуешь, не поймешь. Однажды на фотосессии в БЗК, когда для гастрольного буклета снимали оркестр, я от нечего делать поставил себе на пульт партию первых скрипок Четвертой симфонии Чайковского. Все заиграли финал, и я заиграл. Через страницу я сдох. Не привык. У меня-то паузы бывают, а у них почти нет.

Я ничего такого, о чем написано в учебниках, повторять не буду. Я расскажу о том, что вижу и что меня удивляет. Может быть, и скрипачам будет любопытен взгляд со стороны.

Итак, скрипка как музыкальный инструмент

Такое же антифизиологичное изделие, как и большинство музыкальных инструментов, может быть, за исключением вышеупомянутого тамтама. Вот вы попробуйте завернуть левую руку винтом, как это делают скрипачи, и в этом извороте ею подвигать туда-сюда (это называется — *позиция*), еще и шевеля при этом пальцами (а это — *аппликатура*). И ведь это «извращение» начинается не от плеча, а с позвоночника. И все они (и скрипачи, и альтисты) страдают теми или иными проблемами, связанными с зажимами в спине, шее, мышцах, нервах и т. д. И все это безобразие усугубляется радикально асимметричным использованием правой руки, для которой требование свободы и гибкости в суставах парадоксальным образом сочетается со значительными статическими и динамическими нагрузками. Вы просто посмотрите или вспомните, как они там елозят смычком, а потом представьте себе, что в опере это продолжается часа три при минимальном музыкальном смысле, если, к примеру, речь идет о классическом оперном аккомпанементе.

Даже человек далекий от музыки, прислушавшись к партии скрипок, скажем, в знаменитой *Casta Diva* из «Нормы», ощутит всю унылость и слабую увлекательность этого творческого процесса, от которого правая рука очень быстро начинает сначала хотеть отвалиться, и затем просто отваливается. В это самое время дирижер совместно с сопрано занимаются творчеством, исполняя фиоритуры руками и голосом, тем самым успешно отвлекая зрителя от тяжелого положения тех, кто находится ниже ватерлинии.

Могу только добавить, что «Норма» не исключение, и подобная антигуманная механистичность свойственна всей итальянской опере, а также большинству балетов, если говорить о партии вторых скрипок и альтов.

Ко всему этому можно добавить ставшие жесткими подушечки пальцев, которыми зажимают струны, и красный круглый рубец на том месте в районе

нижней челюсти, которое кладется на подбородник. Этот стигмат в простонародье называется засосом, потому что находится именно там, где надо. И до определенного возраста выглядит вполне актуально.

Завершая вступительную часть рассказа о скрипке, напомним, что левой рукой (той, которая завязана узлом) еще и вибрируют, прижав пальцем металлическую или нейлоновую струну. О том же, что в это время делают правой, я расскажу попозже в главе под названием «О чем между собой грызутся струнники».

Скрипка как конструкция

Есть в мире отдельные сущности, которые меня глубоко озадачивают. Озадачивают тем, что являются вершиной эволюции в каком-либо сегменте бытия, и ретроспективно даже понятна эволюция технологии, то есть задним числом понятно как. А вот с той стороны — почти загадка.

Одной из таких загадочных сущностей является пиво. Я не очень понимаю, как целенаправленно, не зная даже о самом существовании результата, можно было придумать такое количество совершенно неочевидных технологических действий, чтобы из зерна на входе получить пиво на выходе.

Аналогичный восторг технократа у меня вызывает и скрипка. Хотя здесь ситуация несколько проще, поскольку были многочисленные бета-версии, и в контексте эпохи они были очень даже на своем месте. И, кстати говоря, все-таки надо иметь в виду, что скрипка, как и все остальные инструменты, явление субъективное. Она не должна что-то делать быстрее, выше, сильнее и громче. Она должна отвечать нашим представлениям о том, каким нашим представлениям она должна отвечать. Примерно так.

И правда, откуда взялись эти пророческие идеи о том, что инструмент звучит лучше всего, если по жилам одних животных шкрябать волосами из хвоста других, для пущего эффекта натертых канифолью. Которая тоже, между прочим, на дороге не валяется, а является результатом довольно фантазийной технологической цепочки, в начале которой находится смола дерева.

Но то, что и пиво, и скрипкоподобные появились независимо в разных культурах, говорит как минимум о каких-то объективных закономерностях, а как максимум о божественном происхождении этих двух явлений.

Что имел в виду Страдивари?

Все мы знаем всемирно известные бренды: BMW, Coca-Cola, Pampers и т. д. И доверяем им (по крайней мере Pampers), даже если не пользуемся сами.

Одним из таких мощнейших брендов, безусловно, является Страдивари. За свою жизнь он создал около 1100 инструментов (из них сохранилось около 650). И лучшие из них — в первой четверти XVIII века. Я в этом ничего не понимаю, поэтому мне говорить проще.

Версий о том, почему его инструменты так звучат, — множество. От историй про секреты лака до совершенно изумительного предания, о том, что деревья, из которых Антонио Страдивари делал свои лучшие инструменты 1715 года, были поражены каким-то микровредителем, так удачно испортившим фактуру дерева, что скрипки, сделанные из него, звучат лучше других.

Скрипкам Страдивари триста лет. А Амати — и того больше. Допустим, что фактура дерева и его акустические свойства сохранились (видимо, благодаря лаку, как я понимаю). Но жильные струны поменялись на металлические или синтетические, общий строй поднялся примерно с 436 до 442 Гц, смычки и манера игры стали другие. Не могу судить, конечно, но сдается мне, старик Страдивари этого в виду не имел. Значит, то, что выходило из рук мастера, звучало заметно иначе, чем мы это теперь слышим. И, судя по его прижизненной репутации, отвечало представлениям его современников о прекрасном в тех технологических и эстетических условиях так же, как отвечает нашим в новом, совершенно ином музыкальном мире.

Посмотрел я тут на скрипку свежим взглядом. С простым вопросом: как оно работает?

Снимаю шляпу. Преклоняюсь и недоумеваю.

Значит, так. Сами по себе струны практически не звучат. Это понятно. Стало быть, их колебания передаются через подставку верхней деки. Ну да, там, кроме подставки, больше ничего и нет. Сама-то она узенькая, хоть и плотненькая. От верхней деки, которая делается из ели, колебания передаются нижней, которая из клена. А дальше на звук влияет все: лак, высота обечайки (это то, что между деками), подставка, душка (это палочка внутри между деками. И действительно называется душка, а никакая не дужка), само дерево, его профиль, чтобы деки резонировали на всех частотах и обертонах... И весь этот колебательный контур называется скрипкой. И звук вылетает через эфы в сторону слушателя. Хотелось бы, чтоб вылетал. Потому что скрипачи, которые при некоторых оркестровых рассадках сидят эфами от публики, всегда очень расстраиваются. Они тоже старались.

Кроме того, скрипка меня изумляет как объект рассмотрения по линии сопромата. Сам инструмент конструктивно напоминает вантовый мост. По распределению сил, по крайней мере. Так вот, нагрузка на это хлипкое создание от натянутых струн в районе подставки достигает 30 кг, а колки держат натянутые струны на одной силе трения. А в это время на другом конце скрипки, в противоположной точке приложения сил струн, в районе пуговки (а это фактически клин, воткнутый в тоненькую деревяшечку), нагрузка на выворачивание этой самой пуговки из обечайки — 24 кг. И как оно все не разваливается! Может, скрипачи об этом не задумываются? Пусть расскажут свои сны. Это же пороховая бочка стоимостью со «Стингер»!

Чего там у нее внутри, кроме души, я не знаю. Однажды коллега-гобоист притащил на репетицию баллончик со сжатым воздухом для очистки компьютерных внутренностей. Он здорово дует, я знаю. «Давай, — говорю, — пока никто не видит — в эфу дунем, посмотрим, что оттуда вылетит». Но так и не рискнули.

И в качестве завершения рассказа о скрипке как конструкции я расскажу о детали, заметной для меня не менее, чем смычок. Это мостик. Мостик — это пристегивающаяся деталь скрипки, которая кладется на плечо музыканта. Под нее еще подкладывают платок или какую-нибудь другую тряпочку, чтобы не протереть дырку в костюме. Этот самый мостик время от времени у кого-нибудь отваливается и падает на пол со стуком вставной челюсти. Причем у альтистов это происходит чаще, что может быть связано как с особенностями конструкции инструмента, так и с ментальными особенностями альтистов (см. альт).

При падении большой шум производит только (в порядке возрастания) сурдина валторны или артист балета, обрушившийся в оркестровую яму. Это очень неприятно, потому что я сижу обычно около группы альтов или вторых скрипок и от стука просыпаюсь.

Скрипка как геморрой

Скрипачи, безусловно, тоже маньяки. Иначе и быть не может. Для начала надо купить инструмент. Это проблема. Потому что он должен звучать, быть не сильно израненным временем, удобным данному конкретному музыканту по мензуре (размерам, расстояниям между нотами, по весу etc.) и бог знает каким еще параметрам. И на него должно хватить денег. Потом надо купить еще один инструмент. Попроще, но тоже удобный. И на него тоже должно хватить денег. Потому что одно дело играть в хорошем оркестре в тепле и совсем другое — концерт на свежем воздухе в диапазоне от «Годунова» в Тобольском кремле до какой-нибудь халтуры на лужайке у ресторана под мелким дождичком.

Смычок. Тоже темная история. Вес, баланс, материал. Видимо, полезная вещь, судя по тем счастливым лицам, которые были у виолончелистов во Франции, когда они тащили в отель новые смычки. Про беготню по Парижу в поисках струн даже и упоминать не буду.

Отдельное шоу — гастроли в Сеуле. Корейские футляры (по крайней мере, раньше) были тем самым оптимумом по соотношению цена-качество. Их брали себе, друзьям, коллегам и на продажу. Автобус, отправляющийся из отеля в аэропорт, был под завязку забит скрипичными футлярами, по два, по три замотанными скотчем. Попасть на свое место можно было только пройдя по подлокотникам кресел или под потолком, потому что и пол, и все остальное пространство было забито футлярами. Ну и всякая ерунда вроде канифоли...

Сейчас оно вроде и попроще — вопрос денег. И то я не уверен, что во всем. Просто не знаю. А раньше...

Рассказ Жорика по кличке Хейфец

Жилка — самые длинные волосы (свыше 60 см), срезанные с репицы. Именно из жилки делают смычки для скрипок. С одного конского хвоста можно состричь 50— 100 г жилки. Эта категория в 1,5 раза толще и крепче волоса основной части хвоста (www.horseworld.ru).

1987 год. Дефицит всего, чего только может быть. Ну конечно, и волоса.

Уже талоны ввели. Новосибирск. Гигантский растянутый город, ипподром находится...

Ну ладно, впрочем, все по очереди.

Нет волоса. Полгода, год, за полтора уже у всех смычки пооблезали. Говорят, куда-то в Москву надо ехать, а в Москве заказывать из Монголии. И тут мне приходит гениальная идея. Кто-то мне сказал, что белый волос вовсе не у белых лошадей, а у любых. С любым окрасом, потому что половина волос, как правило, в хвосте белые. Вот их берут — и дергают. Не стригут, а дергают. Но мне-то не сказали, что дергают. Так чуть и не получили мы по башке от коня.

Ну вот, еду я на ипподром, а это очень далеко. Взял две бутылки водки. Потому что это валюта такая была. Такая универсальная валюта. Можно было на мед поменять — на килограмм или на полкилограмма меда.

Вот я с двумя бутылками водки и поехал. Я все-таки ухитрился купить что-то хорошее, получше, чем за пять тридцать.

А ипподром огромный. Долго ехал, потом непонятно, куда идти, — какие-то огромные строения, неказистые, невзрачные. Вижу, кто-то едет на — не помню, как оно называется: люлька, тачка. Вот-вот, коляска. Рысью едет.

Зима, холодно. Ну, лошадь укрыта сверху. Я останавливаю, говорю: «Не скажете, как можно волосу нарвать у лошади? Я скрипач». Тот говорит: «Ну вот видите там строение за сараем, там мастера-наездника спросите». Поплелся я. Там еще полчаса: далеко. К мастеру-наезднику зашел. Излагаю свою просьбу. Говорю: «Я скрипач, волоса нет. Не могли бы вы так, чтобы это было взаимовыгодно?» Говорит: «Да пожалуйста! Вам белый нужен?» «Да, — говорю, — желательно только белый. Ну, будут черные — не беда, ладно, там, коричневые».

Он стал стричь. Этот жеребец как взмахнет, мы оба как отскочили. Он говорит: «Не любит. Я уж так нарву». Стал дергать. Дергает, действительно так спокойнее.

Надергали. Из нескольких лошадей надергали. У меня волосу получилось на пять смычков. Не говоря уже о маленьких — ну, я знакомому мастеру отдал. Вот такая история.

От отчаяния такая мысль пришла. А что делать? Вот нет — нечем играть. Играем на бог знает каких струнах, ведь был дефицит. Только музыкантам в оркестрах выдавали, но они тут же за дикие деньги продавали струны. А сами играли на каком-то г... Струны — они вытягиваются, ну, в общем, становится практически невозможно качественно и чисто играть на скрипке. Как-то играли, но, помню, очень неприятно было играть.

Я вот сейчас подумал, что это совсем не смешно. А может, и смешно. Не знаю...

Струнный социум. Устройство и субординация

Конструкция симфонического и театрального оркестра выглядит совершенно одинаково. Группы — первые скрипки, вторые скрипки, альты, виолончели, контрабасы. В каждой из них на каждую пару музыкантов приходится один пульт с нотами. Поэтому людей так и называют — первый пульт, второй и т. д. Обычно вся группа играет одно и то же, если в нотах не выписано что-либо иное. В этом случае внутри группы партии делятся либо внутри пульта, либо по пультам. В случае постоянной работы в условиях штатного расписания зарплата заметно падает от первого пульта к последнему, несмотря на то что все делают одно и то же. Постепенное перемещение от последнего пульта вперед и называется в подобных условиях карьерным ростом. В период весеннего и прочего обострения дирижера почему-то начинает интересоваться, как играют последние пульти. Их с непривычки начинает трясти, и они играют хуже обычного.

Количество пультов зависит от музыки, которую собираются играть. От трех-четырёх пультов первых скрипок в случае с аккомпанементом концертов Моцарта и до ограниченных лишь линией горизонта и финансированием составов для опер Вагнера.

В каждой группе (кстати, не только в струнной) есть свой руководитель, который называется не группенфюрер, как было бы логично ожидать, а концертмейстер. Концертмейстер первых скрипок является лицом, солистом и концертмейстером всея оркестра. На концерте или спектакле чисто внешне это выражается в том, что маэстро пожимает ему руку при выходе на сцену, как будто они давно не виделись. Хотя все знают, что менее чем полчаса назад они еще продолжали собачиться между собой. Кроме того, концертмейстер дает знак первому гобоисту, чтобы тот для настройки дал ля. А через минуту — всем остальным, чтобы прекратили его брать.

Концертмейстер, кроме того что он играет соло в оркестре (об этом мы еще вспомним), это лидер, который на себе тянет всю эту безынициативную (так надо) команду, которая играет не по дирижеру, а по нему, концертмейстеру. И на нем действительно лежит серьезная ответственность. Он должен и сыграть, и показать, причем спиной: «Делай как я».

Есть еще помощник концертмейстера — скрипач, который сидит в группе рядом с концертмейстером и к которому в случае болезни или каких-либо других причин переходят его полномочия.

Замечательная скрипачка, знающая специфику этой должности не понаслышке, совершенно блистательно и афористично обозначила место помощника концертмейстера в этой жизни: «Помощник концертмейстера как вдова: никому не нужна и всегда должна быть готова».

О чем между собой грызутся струнники

Нам, духовикам, этого не понять.

Каждый, кто хоть раз видел по телевизору симфонический оркестр, не мог не обратить внимания на то, что струнники двигают смычком вправо и влево все как один. (Они это называют вверх-вниз.) Очень красиво. Молодцы. Но пока я не связался с ними в квартете, я и не подозревал, какое большое место в их духовной жизни занимает проблема штриха. Для них эти эзотерические знания вполне очевидны. На каком-то базовом, системном уровне. Но в частном конкретном случае...

Они забывают обо всем. О времени, о присутствующих — и начинают выяснять отношения как остроконечники с тупоконечниками. Вверх или вниз. Я, конечно, отдаленно представляю себе, что это связано с фразой, со звуком, с ансамблевой логикой, наконец. Но не до такой же степени, чтобы начисто забыть о моем существовании. Еще полчаса назад я думал, что мы здесь собрались по другому поводу. Виолончелист флегматично дожидается, пока осядут цементная пыль и хрусталь с люстры, и, принимая жизнь такой, как она есть, тоже меняет штрихи в своей партии. Потому что в этом мире все взаимосвязано. Мне-то по фигу, у меня смычка нет. Я вообще здесь клавишник. Но адреналин заинтересованно начинает выделяться.

Впрочем, все это цветочки по сравнению с тем, что происходит в оркестре, концертмейстер которого еще не растратил свой творческий потенциал.

Зарисовки с натуры

Вообще-то процентов семьдесят музыки, которую мы играем, исполняют не менее ста лет, а остальные 29,5 % и того больше. Поэтому штрихи там выверены поколениями музыкантов и не то чтобы приобрели силу конституции, но некоторым образом канонизировались. Вдруг концертмейстеру оркестра приходит в голову, что, если несколько изменить штрихи, станет удобнее играть, да и звучать будет лучше. Ну что ж, его право. Он меняет штрихи у себя и, соответственно, всем пяти пультам, которые сидят за ним. После чего сообщает о произошедшем

концертмейстеру вторых скрипок. Та, разражаясь неслышимым миру матом, приводит партии своей группы в соответствие. Дальше волна нововведений катится через группу альтов и виолончелей к контрабасам. После этого всякие там скрипачи и примкнувшие к ним альтисты, виолончелисты и контрабасисты, которые этого, грубо говоря, Чайковского играли всю жизнь и ни на что не жаловались, обнаруживают новые штрихи в нотах. А это означает, что там, где всю жизнь они двигали смычком вверх, теперь придется двигать им вниз. И наоборот. Они тоже разражаются матом. Тихим, но уже слышимым миру. По мере развития событий атмосфера накаляется, потому что концертмейстер виолончелей, хотя и добрейшей души человек, очень не любит, когда ему кладут палец в рот. Особенно когда это делает концертмейстер первых скрипок. Он справедливо, но безрезультатно огрызается. Дальше репетиция проходит на высоком идейно-художественном уровне в обстановке братского взаимопонимания.

Время залечивает раны, и все устаканивается до генеральной репетиции. В день концерта, естественно. Когда концертмейстер вторых скрипок обнаруживает, что у первых опять поменялись штрихи.

Цитат не будет.

Что они со скрипкой делают

Помимо вышеуказанных поводов для общения струнников есть и прочие, не менее увлекательные. Например, играть смычком у подставки или где: у кончика или у колодочки? А изобретательность в способах звукоизвлечения на скрипке сделала бы честь любому композитору-авангардисту. Пиццикато, конечно, никого не удивит и формалистическим приемом не является. Хотя в чем принципиальная разница между скрипачом, щиплющим струны ради художественного эффекта, и пианистом, в тех же целях залезающим по пояс под крышку рояля, мне пока никто не объяснил. Зато, например, скерцо из Четвертой симфонии Чайковского, на две трети (первую и третью) исполняемое всеми струнными пиццикато, звучит совершенно нетривиально. Так же как и в октете Шуберта, который использовал по части штрихов, по моему, вообще все что бывает. В общем, они делают со скрипкой что хотят. Играют даже древком смычка (деревяшкой по струне). *Col legno* называется. А штрихи с прыгающим смычком и вовсе находятся за пределами моего понимания — как можно добиться управляемой частоты подпрыгивания смычка, чтобы оно еще и совпадало с движениями пальцев на другой руке!

А флажолет! Это когда пальцем легко касаются струны, не пережимая ее, и звучит что-то где-то неуловимо и высоко. Притом что они-то точно знают, что именно неуловимое прозвучит.

Я тут поглядел — список скрипичных штрихов и приемов игры занимает не одну страницу. Фантастика!

А потом они вырастают, еще задолго до наступления первых признаков старческой немощи погружаются в оркестровую яму и там уже до самой смерти с потухшими глазами водят смычком вправо и влево. В смысле вверх и вниз. Спаси, Господи, их душу грешную.

Каким образом используется скрипка

Скрипка относится к тем немногим счастливым музыкальным инструментам, на которых можно играть любую музыку, независимо от ее пола, возраста, жанра, национальности и вероисповедания.

Концерт для скрипки с оркестром

Если взглянуть правде в глаза, то инструментальный сольный концерт как социально значимое произведение искусства существует только для фортепиано, скрипки и виолончели. Все остальные формы существования этого жанра — для флейты, гобоя, кларнета и т. д. вплоть до тубы и ударных — не более чем проявление политкорректности и уступка педагогике. Говоря проще, они, может, и хороши сами по себе, но, кроме исполнителя, его мамы и педагога, на хрен никому не сдались. (Я понимаю, конечно, что подставил борт, а может, кого из флейтистов или фаготистов ненароком и обидел, но взгляните на вопрос не обманывая себя. Или просто на афишу.) Для скрипки написано огромное количество концертов, в том числе имеющих не только виртуозно-цирковую нагрузку (что само по себе тоже замечательно), но и несущих вполне серьезный музыкальный смысл. Таких, например, как знаменитые концерты Сибелиуса, Мендельсона, Моцарта, Чайковского, Шостаковича. И это только начало списка.

Концерт для скрипки без оркестра

Тоже, между прочим, весьма достойное мероприятие. Хотя и менее зрелищное. Замечательной музыки для скрипки и фортепиано написано очень даже немало. И ансамблевой. Все-таки скрипка относительно одноголосный инструмент, и поддержка ей не мешает. Но вершиной и приближением к абсолюту является «Чакона» из Второй партиты Баха для скрипки соло. Она, конечно, на самом деле никакая не одноголосная, но в своем великом минимализме перекрывает самые виртуозные и блестящие скрипичные концерты.

Концерт для скрипки в оркестре

Все-таки я человек оркестровый, поэтому скрипку чаще всего наблюдаю именно в этой ипостаси. Проникнуть в глубины командной психики скрипачей я все равно не в состоянии. Поэтому обратим внимание на концертмейстера, которому иногда предоставляется возможность поиграть.

В музыкальном театре оркестр играет вспомогательную роль. Все-таки зритель пришел посмотреть, как поют и прыгают. А заодно и узнать, каким образом очочурится главный герой сегодня. Его (ее) застрелят, задушат, замуруют, убьют в бою за Родину перед (самой) прощальной арией? Или перед смертью еще долго будут таскать в мешке по всей сцене? Или он (она) просто скончается после тяжелой продолжительной болезни? Тоже перед последней арией.

Оркестр упрятан куда подальше, свет в яме организован в режиме светомаскировки, как во время авианалета: тусклые лампочки, прикрытые козырьками, в полумраке торчат только завитки контрабасов, золотистый пенек арфы и отсвечивающие блины литавр. В общем, сделано все, чтобы во время показа немного кино тапер был не виден. Из ямы торчит только голова дирижера, размахивающая руками (посв. довлатовскому «Я отморозил пальцы рук и уши головы»).

И в классических балетах Адана и Делиба оркестр в попытке угнаться за любовными радостями и постлюбовными неприятностями героев в самом буквальном смысле исполняет роль тапера. И солирующая скрипка тоже.

Поинтереснее, пожалуй, только у Чайковского в балетах. Блистательные скрипичные соло в «Лебедином озере» и «Спящей красавице»... Они только выигрывают, если их исполнять в бессмертных традициях школы Столярского.

Зато на сцене концертного зала! Какая цветовая гамма! Светло-коричневый паркет, более темные деки скрипок, альтов и виолончелей, статные фигуры контрабасистов, черные фраки, белые рубашки, медные котлы литавр, сверкают трубы, тромбоны — и на все это великолепие направлены софиты. Красота, если сидеть не в первых рядах партера, откуда слишком хорошо видны оху... охудо... одухотворенные (вот, выговорил наконец) лица музыкантов. Здесь они главные (как они думают). И дирижер (как полагают он и публика). И рабочий сцены в шикарном костюме, который выкатывает рояль, открывает крышку и кладет ноты на пульт дирижера. И первые аплодисменты опять достаются ему, потому что публика, как всегда, принимает дворцового за хозяина.

В симфоническом репертуаре у скрипки, конечно, самое яркое и знаменитое соло в «Шехеразаде» Римского-Корсакова. Но скрипичная вариация в Третьей сюите Чайковского!.. С подголосками флейты, гобоя, кларнета и особенно фагота... Просто хочется хлопнуть стакан водки и, уронив голову на стол, зарыдать о своей несчастной судьбе лесоруба, младшего научного сотрудника, матери-одиночки, заслуженного деятеля ОПГ, скрипача с предпоследнего пульта и т. д. (нужное подчеркнуть). Это

такая музыка!.. Она должна быть сыграна не спеша. С понятием. Под закуску. Перебирать-то пальчиками все умеют. А вот играть...

Послушайте ее при случае, не пожалеете. Только стакан приготовьте. Потому что, как сказал бы Джон Донн, если бы дожил до наших дней, «неизвестно, для кого играет скрипка; быть может, она играет для вас». Серединка вариации, как водится, малость попроще. Но так всегда бывает. Я знаю только одно исключение из этого правила — это Траурный марш из сонаты Шопена № 2. Но о Шопене в другой раз. Когда мы будем говорить о большом барабане и тарелках.

Авраам родил Исаака...

Недаром проницательными людьми подмечено, что любой человек после двадцати лет игры на скрипке автоматически становится евреем.

Знаменитая русская скрипичная школа по этому параметру может сравниться только с советской шахматной. У ее истоков стояли, с одной стороны, великие Генрик Венявский и Леопольд Ауэр, которые тоже были-таки да, а с другой — не менее великий Петр Соломонович (настоящее имя которого звучало, разумеется, значительно аутентичнее) Столярский и так далее вплоть до Захара Нухимовича Брона. И все это происходило по знакомому, в данном случае педагогическому, лекалу «Исаак родил Иакова...». И если даже взять скрипачей с такими вполне благозвучными фамилиями, как Корсаков или Третьяков, то учились-то они все равно у Янкелевича, Беленького и Когана. Ну, шоб я сдох. Из всего скрипичного великолепия XX века увернулся только Грапелли да еще несколько выдающихся исполнителей, так и не сумевших подпортить статистику. Потому что я, конечно, не знаю, как там играли у вас Корелли, Тартини, Виотти и Паганини в доклезмерскую эпоху, но та скрипка, которую мы знаем сейчас, выросла из клезмера. И неважно, играют ли в меру разнузданно Мендельсона, Сарасате, Сибелиуса или Шостаковича. Или даже, наступив на горло собственной песне, — Моцарта или Баха, клезмерские уши все равно торчат. По крайней мере, если играть Чайковского, без ушей получается хуже. Особенно в балете.

P.S. Вы что-то хотели сказать о «Чардаше» Монти или «Венгерских танцах» Брамса?

P.P.S. Я вам просто перечислю некоторые имена. Ничего личного. Фриц Крейслер, Миша Эльман, Яша Хейфец, Ефим Цимбалист, Мирон Полякин, 2-Гольдштейн-2 (Буся и Миша), Давид Ойстрах, Леонид Коган, Виктор Никайзен, Иегуди Менухин, Михаил Фихтенгольц, Гидон Кремер, Ицхак Перлман...

Это те, кто во время Второй мировой войны оказался на территории СССР или США. Или родился позже. Остальные, так и оставшиеся неизвестными имена можно узнать в мемориале Яд ва-Шем в Иерусалиме.

Скрипка — она и в Азии скрипка

Иду я как-то однажды по Шанхаю и, как обычно, никого не трогаю. Вдруг... На тротуаре в пыли сидит слепой нищий и играет на какой-то хрени. Я такого отродясь не видел. Это был струнный инструмент размером со скрипку. Нищий, стоя на коленях, держал ее как виолончель. У этой штуки была одна струна, вынесенная как бы на кронштейне в сторону от грифа, и он играл на ней, не прижимая струну к грифу, а пережимая пальцами разные места на струне. Но это еще полбеды. Он играл что-то абсолютно непонятное без каких-либо очевидных для меня точек отсчета. Ни в смысле ритма, ни в смысле музыкальной логики. И я бы, может, и решил, что он играет что получается. Но он при этом пел. В унисон с тем, что играл. Тут я подвис окончательно. Я потом узнал, что эта штука называется эрху. Как называется исполнитель на этом инструменте, при дамах даже и предполагать не буду.

Скрипка оказалась каким-то настолько удачным инструментом, что она абсолютно родная в цыганской, молдавской или немецко-австрийской культуре.

Удивительная штука — скрипка. Она и салонный инструмент, и даже попсовый, с помощью которого Ванесса Мэй и Андре Рье нашли-таки способ, как заработать себе на хлеб не только с канифолью, но и с маслом.

А какой шикарный джазовый инструмент, если играть как Стефан Грапелли или Жан-Люк Понти...

А скрипка в кабаке! Я даже не говорю о культурном оформлении на открытии вернисажа. А чисто конкретно.

Когда вся жизнь пролетает перед глазами

Рассказ Шурика и Юрчика, потому что они играли вместе

Играем в ресторане. Начало девяностых. Контингент — сам понимаешь. Братва со своими шмарами. Репертуар тот еще. Денег немерено. Заказывают музыку. Вдруг подходит братан вполне конкретного вида, просит сыграть Моцарта и дает денег. Пока отходим от шока и соображаем, что бы из Моцарта сыграть, с другого конца зала подходит брат-2, дает денег и просит сыграть «Мурку». Альтернатива невелика, вопрос только в том, кто из них застрелит нас первым. Решили играть «Мурку», потому что этот выглядел страшнее. Играем.

Вдруг со своего места срывается первый и бежит к сцене. Все, думаем, п...ц! Подбегает и растроганно орет: «Спасибо, ребята! Сколько раз просил Моцарта сыграть, все время какую-то х...ню играют».

Вот такой универсальный демократичный инструмент эта скрипка. Она на своем месте и в милонгах Буэнос-Айреса, и в американском салуне на Диком Западе, и на сцене Карнеги-холла, и в баварской пивнухе, и на еврейской свадьбе, и в подземном переходе. Это вам не Караваджи всякие с лютнями, гамбами и горностоями. Это Шагал со скрипками и козами.

И Эйнштейн со скрипкой.

И Шерлок Холмс тоже.

Образ музыканта — это что?

Это человек со скрипичным футляром в руке.

Альт

— Сколько всего анекдотов про альтистов?

— Два.

— А остальное?

— А остальное — правда.

Альт и альтисты занимают особое положение в музыкальном мире. Альт по-прежнему, несмотря ни на что, считается музыкальным инструментом, а альтисты стали таким же символом устной культуры, как габровцы, чукчи, дирижеры и многие другие.

Ну а теперь по порядку.

Что это такое, зачем оно и откуда взялось

Старики рассказывают, что альт родился в тот момент, когда Страдивари, собирая очередную скрипку в страшно поддатом состоянии, натянул струны на футляр от скрипки.

Тут необходимо некоторое пояснение. Пытливая психология музыкальных мастеров в стремлении расширить диапазон какого-либо инструмента всегда указывала один и тот же эволюционно-технологический рецепт. Ежику, даже не изучавшему акустику, понятно, что при конструктивном увеличении размеров звучащего предмета он будет воспроизводить более низкие звуки, а при уменьшении — более высокие. Это справедливо для всего — от органичных труб до жестяного ведра. А дальше логика простая. Если у вас в руках кларнет и вам страшно нравится его звучание, а хотелось бы выйти вниз за пределы его диапазона, вы просто делаете кларнет побольше и получаете искомый результат со звуком пылесоса и называете его бас-кларнетом. Если вверх — делаете уменьшенную модель, и у вас в руках эсный кларнет (кларнет in Es) с голосом истеричного лилипута. То же самое с неизбежностью появления шишки после удара по лбу было проделано со

всеми инструментами — от флейты до бас-тромбона. И от скрипки до контрабаса, просто исторически несколько иначе по части эволюции.

С одним маленьким но.

Жертва компромисса, или Против науки не попрешь

— Когда альт звучит лучше всего?

— Тихо потрескивая в камине.

Те, кто имел дело с семплированным звуком (это заранее записанный образец звука с определенным тембром), прекрасно знают, что при назначении семпла на другую ноту тембр остается прежним в довольно узком диапазоне. Дальше он начинает меняться, и чем дальше от оригинальной его высоты, тем больше. В акустической нецифровой жизни происходит то же самое. Поэтому альт-саксофон отличается на слух от тенора, а скрипка — от контрабаса, даже если они будут играть одни и те же ноты. Что, в принципе, возможно.

У Шнитке есть очень любопытная пьеса для двух скрипок под названием *Moz-art* и подзаголовком «Проект реконструкции наполовину утерянного произведения 1783/1976». В конце пьесы для полного счастья и достижения художественного результата Альфреду Гарриевичу не хватило диапазона скрипки вниз, и там предлагается второму скрипачу опустить строй струны соль. Об акустическом результате судить не берусь (я видел только ноты), но здесь скрипка залезает на рабочую территорию альты. Это зона его работы — сектор между скрипкой и виолончелью. Особенно это заметно в квартетной музыке, когда понимаешь, что без альты у тебя заметно связаны руки. Можно обойтись и без него: сектор перекрывается по диапазону и сверху, и снизу, но начинаешь понимать, что эта скрипка-переросток недаром ест свой музыкальный хлеб.

У альты как инструмента есть одна конструктивная особенность, определяющая его некоторую звуковую недоношенность. Дело в том, что в соответствии с законами акустики у инструмента, работающего в этом диапазоне, размер резонаторного ящика (корпуса) должен быть несколько больше. Но акустически идеальный размер не позволяет комфортно на нем играть.

Я ничего не могу поделаться, но емкости всем знакомых бутылок очень удобны для описания музыкальных инструментов. Хотя бы в силу того, что являются некоторым понятийным эсперанто. Если размер скрипки принять за базовую пол-литру, то размер альты соответствует не 0,7, как естественно было бы ожидать, а всего лишь 0,66, что, безусловно, мало, если вы хотите играть по-настоящему. Всякий понимающий человек скажет, что разница невелика, но, безусловно, оскорбительна. Вы будете смеяться, но я, как человек с научным складом ума, посчитал — пропорция соответствует довольно точно. Инструменты, сделанные для сольной игры, действительно

будут крупнее, доходя до оптимальных 0,7. Но за это исполнителю приходится расплачиваться еще большей растяжкой пальцев. И без того немалой.

Обычно альт звучит по тембру довольно близко к вышеописанному изделию Страдивари. Хотя бывают вызывающие изумление исключения. Божественным звуком настоящего музыкального инструмента играл замечательный альтист Леня Каплан, с которым мне посчастливилось пересечься в этой жизни. И легкомысленно-талантливый Юрий Башмет, с которым за полтора часа был собран и сделан Альтовый концерт Шнитке. И, кстати, чрезвычайно выразительным было зрелище, когда перед выездом на концерт в какой-то дыре под Туром во Франции, расположившись на капоте арендованной колымаги с альтом, он разглядывал абсолютно новое для себя произведение, которое через час с небольшим собирался исполнить перед публикой.

Все люди как люди

Конкурс в оркестр. Альтисты играют концерты: Хоффмайстер — Стамиц, Стамиц — Хоффмайстер.

Члены приемной комиссии — концертмейстеры групп, уже опухли.

Наконец концертмейстер вторых скрипок не выдерживает:

— Неужели у вас нет других концертов?!!

Концертмейстер альтов:

— А ты назови хоть один концерт для второй скрипки.

Все нормальные инструменты играют в скрипичном и басовом ключах. Как правило.

Вообще-то говоря, ключ — довольно толковое изобретение. Это знак, указывающий на нотном стане точку отсчета. Как нулевой меридиан. Или как ноль на оси координат. Скрипичный (соль), показывающий, что соль находится на второй линейке, или басовый (фа), говорящий о том, что фа малой октавы — на четвертой. Идея выбора ключа под ситуацию заключается в том, чтобы задействованный диапазон по большей части уместился в пределах базовых пяти линеек плюс-минус чуть-чуть. Когда-то ключей было очень много. Тенденция к стандартизации и здравому смыслу свела в основном это число к двум — скрипичному и басовому. От случая к случаю партии виолончелей и фаготов пишут в теноровом ключе. И только альт йотируется в альтовом. Что технологически оптимально, но никому, кроме них, не понятно.

Как попадают в альтисты

— Что должен сделать альтист, если за ним гонятся слон, жираф и бегемот?
 — Слезть с карусели!

Хорошо, я вам расскажу. Ничего оскорбительного в этом нет. Сначала ребенка порют за то, что он играет на скрипке. Причинно-следственные связи там выстроены как-то иначе, но результат является константой. Ибо сказано в Писании: «Будьте как дети, и вас обязательно выпорют». По достижении некоторой критической величины частоты и амплитуды порки отрока при наличии у него больших рук переводят из Спиваковых в Башметы, уже приблизительно представляя, чем ему предстоит заниматься всю оставшуюся жизнь.

Иллюстрация и объяснение этого тезиса:

Помирает старый альтист. К нему подходит сын: «Папа, папа!» Тот открывает глаза и поправляет: «Ум-па-па, ум-па-па».

Да, это их судьба и карма. Скрипки и флейты играют мотивчик, туба с контрабасами — сильную долю, а альты с валторнами все, что осталось. Причем валторнисты от этого очень страдают физически, потому что после маршей и вальсов Штрауса это выносит весь аппарат, а альтисты — морально. Хотя они сильные. Я сам видел. В Твери.

Собственно, я зашел в магазин. При магазине — кафешка, в которой наливают. За столиком сидел струнный квартет. Видимо, после концерта, хотя и днем. По лицам я бы, конечно, не догадался, но они были с футлярами. Квартет уже был максимально оптимизирован к окружающей действительности. Разговор шел о том, что надо бы малость догнать. Проблема была только в том, чтобы выдвинуть из своих рядов того, кто сможет дойти до прилавка и обратно. На том этапе смог только альтист.

Так вот. В сущности, альтист — это скрипач-расстрига. Ничего в этом кошмарного нет. Сам был разжалован из пианистов в гобоисты. А позже добровольно ушел и из теоретиков. Но это уже был свободный выбор свободного человека, который понял, что духовая форма сотрясения воздуха оплачивается лучше теоретической.

Таким же, только лучше, был гобоист-расстрига и к тому же дезертир Уильям Гершель, которого мы знаем не по двум дюжинам симфоний, что он по инерции успел накатать, а по тому, что он открыл Уран. Ну и еще по мелочи — спутники всякие и инфракрасное излучение.

Так что ничего страшного. Кому-то и альтистом нужно быть.

Альт в оркестре

Концертмейстер альтов заболел ящуром. Пришлось сжечь всю группу.

В антракте инспектор подходит к дирижеру:

— Маэстро, во время первого отделения умер концертмейстер альтов. Что делать?

— Даже не знаю, пока пересадите на второй пульт.

Сольной музыки для альты в оркестре относительно немного. Это знаменитые сольные эпизоды в «Жизели» и «Коппелии». А в симфоническом репертуаре — «афишное» соло в «Дон Кихоте» Рихарда Штрауса и концертная симфония для альты с оркестром «Гарольд в Италии» Г. Берлиоза.

Приступая к сочинению симфонии на сюжет байроновского «Чайльд-Гарольда», Берлиоз почувствовал, что таинственный, меланхоличный и чуть глуховатый лажовый тембр альты как нельзя лучше соответствует характеру выбранного им героя...

(псевдонаучное)

В оперной музыке альты с их жестким шелестящим звуком используют для изображения зловещих и потенциально неприятных для героев ситуаций. Я это замечал и у Чайковского, и у Верди.

Поинтересовался у альтиста, где в симфонической музыке ярко использована группа альтов. В пределах выкуренной сигареты он перечислил Четвертую Брукнера, Десятую Малера, Первую и Пятую Чайковского (Первая фактически с альтов и начинается) и почти все симфонии Шостаковича. Потом загасил сигарету, вздохнул и добавил: «Самый печальный инструмент».

У композиторов есть две дурацкие привычки. Писать одну и ту же партию английскому рожку и валторнам, потому что все они транспонирующие инструменты in F и даже в XIX веке их удобнее всего было копипастить.

И то же самое проделывать с рожком и альтами. Видимо, потому, что они играют в одном диапазоне и можно, не особо размышляя, еще раз откопипастить и выдать за микстовый тембр. При этом каждый четный дирижер в этих случаях говорит, что это соло рожка, а нечетный, наоборот, что альты здесь главные, а рожок, типа, краска. Это я, в частности, про «Ромео и Джульетту» Чайковского и Вторую симфонию Рахманинова. Ну и ладно, мне не жалко.

В реальной действительности

Если в горящем доме оказались альтист и дирижер, и вы можете спасти только одного, что вы выберете: выпить кофе или сходить в кино?

Лучшее в мире шоу я пропустил. Но слышал о нем от очевидцев. Мой бывший одноклассник, а в ту пору концертмейстер группы альтов в оркестре Понькина и сам маэстро с добрым садистским удовольствием рассказывали друг другу анекдоты. Один про дирижеров, другой про альтистов.

В жизни все выглядит не так страшно. Все-таки любой профессиональный фольклор довольно жесток. Я каждый день встречаюсь с этими милейшими

созданиями и ответственно могу заявить, что их спокойно можно причислить к виду *Homo sapiens*. Практически всех.

— Почему анекдоты про альтистов такие тупые и короткие?

— Потому что их сочиняют скрипачи...

Все-таки они обиделись. Обидишься тут, когда...

Волк-альтист попал в капкан. Отгрыз себе три ноги, но из капкана так и не выбрался.

В ресторане виолончелист и два альтиста. Официант принимает заказ.

Виолончелист: «Мне, пожалуйста, красного вина и мяса».

Официант: «А овощи?»

Виолончелист: «Овощи будут то же самое».

Ну и так далее. А за что? Они же добрые и хорошие...

Виолончель

Пожалуй, опытный и проницательный человек сможет выделить виолончелиста из группы музыкантов. С теми или иными отклонениями от некоторой типажности у них у всех есть общие черты, возможно, частично существующие лишь в моем воображении. Но взгляните в них — и вы увидите те черты, которые вижу я. Видимо, всякий инструмент за долгие годы накладывает отпечаток на облик своего хозяина.

Обобщенный облик виолончелиста, независимо от пола и возраста, по моему, все-таки сильно отличается от того, который воплощен в «Иствикских ведьмах» в образе Джейн Спэффорд. Хотя, конечно, виолончелисткам видней.

Виолончелисты — это интеллигентные, серьезные и ответственные люди. (Если кто-то из них читает эти строки, то он, конечно, может скептически хмыкнуть, но ведь все равно приятно про себя такое прочесть.) Их некоторая неспешность и солидность происходят от длительного сосуществования с инструментом и его футляром, соизмеримым по размеру со своим симбионтом. Они ведь даже накатить толком не могут после концерта, в отличие от большинства своих коллег, — далеко ли уйдешь с такой штуковиной за спиной? Особенно живописно виолончелисты смотрятся рядом со своими инструментами в футлярах в полумраке автобуса во время ночных переездов на гастролях — как зомби, прикорнувшие около своих же надгробий.

А уж с чем связано их сосредоточенно серьезное выражение лица во время игры, я даже и не знаю. Но если вы хотите увидеть настоящее лицо музыканта, целиком погруженного в искусство, то ничего лучшего, чем лицо виолончелиста, вам не найти.

Вообще-то я хотел играть на гитаре...

Из откровений концертмейстера группы виолончелей

Ну и правильно хотел. Это кто же в здравом уме с детства поставит себе целью всю жизнь таскать на себе фанерный ящик зачастую размером с самого себя?

Вот так в детстве и бывает, что за тебя решают всю твою судьбу. «Так, у тебя руки большие», — будет виолончелистом. «Крупный мальчик. А что у нас там с прикусом?» — на тубу.

А смотреть на виолончелиста, поднимающегося с инструментом по лестнице, просто страшно — большая хрупкая деревянная, пустая внутри конструкция, а вокруг предметы, острые углы, люди. Ужас! А оставить где-нибудь... Вот они в перерыве лежат, оставленные на стуле, так на них смотреть страшно, не то что подойти поближе. Вот, когда я в школе учился, кто-то оставил виолончель в углу класса. Оказалось достаточно одного легкого движения военрука, которому рояль мешал показать, как выглядит эпицентр ядерного взрыва, чтобы тот легко занял место виолончели. И только легкий хруст обозначил успешное завершение процесса.

Из всего струнного семейства, пожалуй, только виолончель и скрипка заняли функционально похожие солирующие позиции. И, кстати, в советские времена зарплата в группе виолончелистов и первых скрипок была одинаковая.

В оркестровой музыке, конечно же, попадаются сольные фрагменты виолончели — и у Верди в «Набукко», и у Шостаковича в Пятнадцатой симфонии. Но самое необычное и свойственное, пожалуй, только виолончелям явление — это многоголосные виолончельные ансамбли. Если бы это был какой-то уникальный случай, мы могли бы сказать, что это потрясающая колористическая находка такого-то композитора. Но сольные ансамбли виолончелей (я понимаю, что в этой формулировке есть некоторое внутреннее противоречие) оказались достаточно распространенным явлением. Увертюра «1812 год» Чайковского и увертюра к «Вильгельму Теллю» Россини начинаются с таких виолончельных ансамблей.

А что касается сочетания виолончели со скрипкой, то достаточно вспомнить адажио из «Лебединого озера» и вторую часть Концерта № 2 Чайковского с фортепианным трио. Кстати, и в романсовой музыке они звучат великолепно. Федор Иванович Шаляпин говорил, что, слушая звук виолончели, он учится у нее вокалу.

Чтобы не втыкалось

Виолончель как состоявшийся музыкальный инструмент появилась в те же времена, что и скрипка, да и создавали ее те же мастера: Амати, Гварнери,

Страдивари... Она родилась в той же эволюционной системе и развивалась по тем же законам, что и прочие инструменты. Пожалуй, чуть ли не единственное усовершенствование инструмента — это шпиль, появившийся в конце XIX века, тогда, когда на виолончели перестали играть сжимая ее между икрами ног.

Строго говоря, довольно варварское изобретение. Виолончельный шпиль — это остро заточенная железяка, созданная для того, чтобы виолончель, упираясь в пол, не уползала от исполнителя. И вот представьте себе: вы, выдающийся виолончелист, приходите в Эрмитаж, или Версаль, или Букингемский дворец, раскланиваетесь и под аплодисменты бомонда втыкаете шпиль в полированный трехвековой паркет.

Вам тоже показалось, что как-то неловко это выглядит?

Вот для таких и похожих случаев изобретено устройство, названия которого ни один из опрошенных мною виолончелистов (и контрабасистов, кстати, тоже) припомнить не смог. В каталогах аксессуаров для виолончели это устройство называется очень просто — «ограничитель скольжения для виолончели». Конструкций довольно много: от фанерной доски с отверстием для ножки стула, чтобы сама доска не уползала — и втыкай в нее виолончель на здоровье, до разнообразных резинок и присосок к тому же букингемскому паркету. Хотя очевидцы утверждают, что эти присоски ведут себя точно так же, как и любые другие, то есть отваливаются в самый неподходящий момент. Похоже, что оптимальной конструкцией является ремень с площадкой для шпиля, который с помощью петли крепится к ножке стула.

И еще один побочный эффект шпиля, неочевидный для постороннего взгляда. Это касается гастролей. Виолончельный шпиль в самолете даст фору любым маникюрным ножничкам и любимому штопору по части безопасности полетов, поэтому его место тоже в чемодане.

Виолончелистка, которую я запомнил навсегда

Это был какой-то международный фестиваль в Германии, а попал я туда с камерным ансамблем Musica viva А. Рудина. И во время вечерних посиделок молоденькая виолончелистка из Швеции сказала, что может исполнить двухголосные инвенции Баха. Все заметно оживились, потому что, хотя у виолончели и четыре струны, ее полифонические возможности все же ограничены. То, что она продемонстрировала, вызвало смешанное чувство — нечто между шоком и восторгом: она играла нижний голос и пела верхний. После вполне заслуженных воплей и аплодисментов, скромно потупив глазки, она сказала, что может сыграть и трехголосные. Наступила тишина — все в полном недоумении пытались понять, как это можно проделать.

Никто так и не понял. Потому что нижний голос она играла, средний пела, а верхний свистела. Причем все три исполняла очень чисто. И не спрашивайте меня, как это делается, даже представить себе не могу.

Но акции тувинского горлового пения в моих глазах заметно упали.

Конвергенция: Контрабас и Туба

Конвергенция — схождение признаков в процессе эволюции неблизкородственных групп организмов, приобретение ими сходного строения в результате существования в сходных условиях и одинаково направленного естественного отбора.

БСЭ

Нет, можно, конечно, пойти по пути бразильского сериала и написать полный драматизма и потрясений сценарий о разлученных еще до рождения близнецах, один из которых стал впоследствии знаменитым тубистом, а другой контрабасистом, и они целый сезон просидели в разных концах оркестровой ямы, так и не увидев друг друга. Можно еще больше обострить ситуацию с помощью третьего близнеца — дирижера из этой же ямы, — на которого двое первых в течение сезона так ни разу и не взглянули, благодаря чему сериал может обогатиться еще парой десятков серий.

Так или иначе, а общие черты личности тубистов и контрабасистов вы заметите. И не только в их судьбе и эволюции, но и в судьбе и эволюции их инструментов вплоть до функционально заменяемых черт в джазе, в котором контрабас в какой-то исторический момент вытеснил тубу.

Ну конечно, они оба делают одно и то же дело — создают опору всей гигантской музыкальной конструкции. И хотя часто сидят в противоположных сторонах оркестра и играют на совершенно разных инструментах, по своей сути они похожи друг на друга как дельфин и Airbus A-300 Beluga.

Контрабас

Контрабас — это больше, как бы это выразиться, препятствие, чем инструмент.

П. Зюскинд. Контрабас

Удивительный инструмент. По количеству анекдотов он лишь чуть-чуть отстает от альта.

— Какое различие между контрабасом и гробом?

— У контрабаса покойник снаружи.

В принципе, контрабасисты действительно очень спокойный народ. На первый взгляд, это может быть связано с особенностями самого инструмента: его размерами, со свойствами, казалось бы, неспешной контрабасовой партии в симфоническом оркестре, внешней фактурой, вызывающей ассоциации скорее с мебелью, чем с музыкальным инструментом. Да и звуки, которые контрабас иной раз издает, заставляют оглянуться в поисках упавшего шкафа. Если вы, прочитав эту фразу, скептически хмыкнули, значит, вы никогда не слышали нечеловеческий звук, который издает проскользнувший по полу на своем шпиле (как правило, в полной тишине) этот огромный, хорошо резонирующий и при этом скрипящий полированный ящик. Да он и во время исполнения иногда издает довольно экзотические звуки, хотя это скорее зависит от композитора, чем от исполнителей. По крайней мере соло группы контрабасов в Первой симфонии Чайковского напоминает звук отодвигаемого бедром старого рассохшегося шкафа.

Зато опера «Евгений Онегин» того же самого Чайковского начинается с сольного пиццикато контрабасов. И только после этого звучат знаменитые, фрактально расползающиеся секвенции, из которых построена вся интродукция. Очень жаль, что публика это пиццикато почти не слышит, потому что в это время еще притирается к креслам и поскрипывает сиденьями и шейными позвонками, поворачивая голову от своей спутницы (или спутника) к поднявшему руки дирижеру. Все-таки насколько эффективнее в этом плане увертюра к «Кармен», которая начинается с удара тарелок и бодрого *tutti* всего оркестра. Кстати, именно на этом основана история о том, как однажды опаздывающий и в последнюю секунду вбежавший в оркестровую яму ударник успел-таки вжарить свое тарелочное соло, не зная, что в этот вечер вместо «Кармен» идет «Онегин». Ну, бывает...

Чаще всего, конечно, перед репетицией или концертом контрабасы уже стоят на своих местах. Но иногда видишь коллег-контрабасистов, когда они, ловко обняв свой инструмент, куда-то его волокут, напоминая муравья с листочком или, если выразиться менее поэтично, грузчика.

Между прочим, довольно хрупкая штука этот контрабас. А что вы хотите — огромный предмет, который при переноске норовит обо что-нибудь стукнуться, при перевозке — просто проломиться, а в состоянии покоя — упасть с высоты всего своего почти двухметрового роста. И это при своей пустотелости и нагрузке на корпус от натянутых струн порядка ста восьмидесяти килограммов. Так они и стоят иногда в углу служебной комнаты с бумажной бирочкой «в ремонт», как у покойника на ноге. А сколько раз на гастролях бывало — распаковывают кофры с контрабасами, а там... «Ну кто у нас из контрабасистов сегодня отдыхает?» Старики рассказывали, что вот такой музыкально-мебельный статус позволил одному из них на базе своего контрабаса сделать своеобразный мини-бар, у которого всегда можно было приоткрыть часть задней деки и подкрепиться во время спектакля. Не знаю, может, конечно, и легенда, но достаточно правдоподобная. Ведь настоящий музыкант всегда стремится к совершенству.

Кстати, о совершенстве. Эволюция контрабаса происходила приблизительно по тем же законам и шла теми же путями, что и у других инструментов. В то же время, что и у остальных виол, то есть в середине XVII века, у басовой виолы пропали лады, и она стараниями итальянского мастера Микеле Тодини, строго говоря, в 1676 году с некоторыми изменениями превратилась в контрабас (прошу контрабасистов не обижаться: это уже конечная выжимка, сублимат из широкой темы истории контрабаса). А в XIX веке Жан Батист Вийом, мастер, которого до сих пор глубоко чтят скрипачи, в поисках еще более низких нот довел размер инструмента до четырех метров в высоту, назвав его октобасом. Инструмент получился с исключительно низким звучанием, но эргономически не очень удобный — все-таки играть на инструменте залезая на стремянку... Хотя, с другой стороны, эта книга — главным образом именно о том, что все музыкальные инструменты, кроме барабана, являются эргономическими извращениями.

Да, и кстати говоря, те самые размеры и нагрузки, о которых мы уже упоминали, привели к тому, что струны на контрабасе натягивают с помощью зубчатого механизма, примерно такого же, как на гитарах. Этот механизм (по крайней мере, его ранние версии) появился еще в 1788 году и, насколько я мог заметить, до сих пор чрезвычайно привлекателен для детей в музыкальном театре, если оказывается в антракте в пределах досягаемости их шаловливых ручонок.

Особое место контрабаса среди струнных инструментов

Предполагалось, что я буду учиться на контрабасе как переросток.
Из книги А. Ивашкина «Беседы с Альфредом Шнитке».

Безусловно, времена, когда контрабасисты все как один были похожи на дядюшку Фестера из «Семейки Аддамс», ушли в прошлое. Теперь контрабасисты — это рослые красавцы с интеллектуальным и одухотворенным выражением лица (да они и сами с удовольствием это подтвердят). И техника игры сильно изменилась, и ее уровень. Хотя некоторые традиции сохранились. Например, тихое, осторожное шкрябанье перед началом Шестой симфонии Чайковского в поисках квинты, с которой начинается это драматичнейшее произведение (они до сих пор уверены, что зловещий скрип, доносящийся из-за спин виолончелей, совершенно не слышен в полной тишине зала, затаившего дыхание перед началом очередного триллера от П. И. Чайковского). Хотя понять их можно: ведь стоит сдвинуть палец на какие-нибудь три сантиметра, и зазвучит уже совсем (или почти совсем) другая нота.

Если непредвзято посмотреть на контрабас со стороны, то возникает впечатление, что его эволюция как инструмента еще не завершилась. Он, конечно, занял свое место в симфоническом оркестре, но некоторые его особенности вызывают недоумение.

Если взглянуть в классические партитуры, то невооруженным и даже слабообразованным глазом можно заметить, что контрабасы, как правило, дублируют партию виолончелей, исполняя то же самое на октаву ниже. Но, в отличие от виолончелей, четыре струны контрабаса настроены между собой по квартам. Не вдаваясь в подробности, скажу только, что в результате этой особенности контрабас не в состоянии продублировать на октаву ниже басовый регистр виолончели. И вот появляется пятая, нижняя струна, которая настраивается на до или си. Что значит в этом контексте «или», неконтрабасисту не понять. С одной стороны, это решает проблему диапазона, с другой — увеличивает механическую нагрузку на конструкцию. Это действует аналогично тому, что происходит в опере Дж. Верди «Отелло»: чем более темпераментно поет Отелло, сомкнув руки на горле Дездемоны, тем более ограниченными становятся ее вокальные возможности. Я уже не говорю о такой совершенно дикой с точки зрения любого другого инструменталиста традиции, как повышение строя контрабаса на один тон специально и только для сольной игры. И контрабас становится транспонирующим инструментом, как какая-нибудь валторна. Нет, я понимаю, логика в этом есть: он начинает звучать ярче и концентрированнее. Но такой способ решения эстетических проблем озадачивает стороннего наблюдателя. По крайней мере в моем лице.

Скромные герои оркестра

Оркестровое соло у контрабасов — не такая уж распространенная штука. Да, есть у Малера, Шостаковича, Равеля... На фантастически драйвовое пиццикато контрабасов в увертюре к «Руслану и Людмиле» стоило бы обратить внимание хотя бы для собственного удовольствия.

Но, как правило, публика не обращает на этих скромных тружеников особенного внимания, и они остаются где-то на периферии большого симфонического праздника, на котором основная слава достается самым красивым — скрипачам, флейтисту, арфистке и, разумеется, дирижеру.

А вы никогда не слышали оркестр без контрабасов? Вот то-то и оно! А я однажды слышал. На репетиции в берлинском Konzerthaus'е, когда контрабасы не успели выгрузить из кофров. Феерическое впечатление! Сначала просто не понимаешь, что происходит, потом рефлекторно и беспорядочно вертишь головой в разные стороны в поисках неизвестно куда подевавшейся акустики. И, только уразумев, чего, собственно, не хватает, начинаешь понимать правоту героя зюскиндовского «Контрабаса», когда он

говорит, что «любой оркестр в любой момент может отказаться от дирижера, но не от контрабаса».

А какой объем появляется, когда контрабас участвует в камерном музицировании! В октете Шуберта, например: те же несколько человек (если вы желаете точности, то семь, разумеется) и контрабас. И все — звук уже не помещается на маленькой камерной сцене.

Про джаз

Про джаз не буду. Из принципа. Хотя и очень хочется. Потому что книжка про симфонический оркестр.

Но, несмотря на это, милашка Дафна из «В джазе только девушки» все равно у меня перед глазами.

Некоторые дополнительные недокументированные возможности

В океане терпит бедствие огромный туристический лайнер. На борту, как и полагается, помимо пассажиров огромное количество персонала, в том числе и музыканты.

На следующий день на волнах покачивается контрабас с сидящим на нем контрабасистом. К нему подгребает довольный виолончелист на виолончели.

Виолончелист (злорадно): «Ну и где сейчас этот счастливчик с флейтой тикколо?!»

Туба

Как все-таки меняется на глазах мир! Ведь еще лет двадцать назад не было более душераздирающего зрелища, чем студент-тубист, сдающий общее фортепиано. Мало того что он мыслит в привычном ему темпе похоронной процессии, так его пальцы в состоянии нажать только черные клавиши, потому что эти самые пальцы, рассчитанные на широкие педали вентильного механизма и неоднократно подмороженные во время исполнения маршей на плацу, никак не помещаются между соседними белыми клавишами. Он же не виноват, что судьба и естественный отбор вручили ему тубу. И вот он походкой заржавевшего Железного Дровосека с застывшим выражением ужаса и безнадежности на лице выходит из-за кулис к роялю с уже заготовленными по форме первого аккорда неподвижными пальцами.

Ну а когда можно нормально позаниматься? Днем занятия, вечером в общаге шум. Только и остается, что в подвале с двух до пяти ночи.

Из разговора с тубистом — студентом консерватории. Давно.

Штрафная для тубы

Туба — исторически последний инструмент симфонического оркестра. С ее появлением завершилось его формирование в современном виде. В классической эстетике времен Моцарта и Бетховена не было идеи такого мощного и объемного звучания. И даже в операх Верди, в которых мы, казалось бы, привыкли к глубокому басу, скажем, в «Набукко», роль тубы исполнял чимбассо — инструмент скорее тромбонового типа звучания.

Она вошла в оркестр начиная с Фантастической симфонии Берлиоза, где музыкальная цитата *Dies irae*, известная еще с XIII века и неоднократно использованная разными композиторами, от Моцарта до Пендерецкого, была поручена двум тубам. Строго говоря, Фантастическая симфония была написана в 1830 году, а второе знаменитое детище Адольфа Сакса (вы ведь не забыли про саксофон) появилось несколькими годами позднее, но сам Берлиоз передал исполнение этой темы новому инструменту от его предшественника офиклеида. И дальше начиная с Вагнера туба стала штатным участником оркестра.

Психологические комплексы

Вот мальчик лет тринадцати начинает учиться на тубе. В школе друзья его спрашивают: «Ты на чем играешь?» А что им ответишь? На гитаре или на пианино — это понятно. А что я могу сыграть, если попросят показать, — пум-пум?

Из рассказа тубиста.

Шли годы...

То, что сейчас исполнители проделывают на тубе, — это почти фантастика. «Полет шмеля» — уже пройденный этап для тубистов, которые исполняют виртуознейшие вариации «Венецианский карнавал», написанные для трубы на тему, более известную любителям пива как *Mein Hut, der hat drei Ecken, drei Ecken hat mein Hut*.

Поэтому помимо глубокого обволакивающего баса в симфонической музыке они исполняют также и довольно резвые сольные фрагменты в «Золушке» Прокофьева, «Саломее» Р. Штрауса или многочисленных операх Вагнера. Хотя на мой вопрос по поводу труднейшего соло тубы в «Картинках с выставки» Мусоргского — Равеля солист с некоторым раздражением в

адрес Равеля ответил: «Да он и сам не знал, для кого писал». В этом ответе есть серьезный смысл: калибров туб много, в разных строях, а в российских симфонических оркестрах, как правило, используется только туба in B. Вот они, страдальцы, в «Быдле» из «Картинок...» и мучаются в верхнем регистре. Сколько тубистов полегло на моих глазах на поле дирижерской брани во время исполнения этого соло!

Хотя, по крайней мере теоретически, у них был выбор — во всей жизненной правде изобразить несчастного вола, из последних сил тянущего телегу, или взять тубу с более высокой тесситурой и спокойно исполнить то же самое без риска для жизни.

Война и мир

Может быть, сейчас это и не так очевидно, но ментальные основы российских и европейских тубистов имеют разные корни: у нас это, главным образом, армейские оркестры, у них, особенно в Германии или Австрии, — народное музицирование. Да, кстати говоря, пару слов по поводу игры на тубе, да и не только, в военных оркестрах на морозе. Спасибо, конечно, что появились пластиковые мундштуки для медных духовых инструментов, потому что прикасаться губами к холодному металлу, мягко говоря, неприятно. Но при игре на морозе, когда духовики, как принято выражаться, «тянут жмура», они заботливо греют мундштук в перчатке и только перед самой игрой вкручивают его на законное место со скоростью, какой позавидует самый крутой ковбой из американского вестерна. Кроме того, существует проблема конденсата, а прогреть такой огромный инструмент, как туба, с помощью дыхания невозможно. И вода замерзает в вентильном механизме. Поэтому перед игрой на морозе музыканты в вентильный механизм заливают спирт. Иначе он просто перестает функционировать. И, конечно, упреждая ваш вопрос, сообщаю, что, безусловно, они делятся и с организмом — уж кто бы сомневался.

Его величество Александр III

Когда я был маленький и мою бабушку уговаривали отдать меня учиться на гобое, одним из аргументов был тот, что это очень полезно и что даже император Александр III, у которого была эмфизема легких, к концу жизни практически излечился от нее, играя на тубе.

Историю с анамнезом царя я не могу ни подтвердить, ни опровергнуть, но то, что его высочество, а впоследствии и величество с удовольствием играл на многих духовых инструментах, включая корнет-а-пистон, геликон и тубу, — исторический факт, а портрет государя императора с тубой украшал

обложки нот, на которых гордо было написано: «Поставщикъ Двора Его Императорскаго Величества Юлій Генрихъ Циммерманъ».

Краткое уведомление

В завершение хочу сообщить вам, что типаж тубиста как человека с одинаково помятым лицом и инструментом и с трудом подбирающего слова из десятка ему знакомых, ушел в прошлое. По крайней мере в сфере симфонизма.

Арфа

У арфистки руки должны быть как у гиббона.

Арфистка

«Арфа произошла от лука с натянутой тетивой, которая мелодично звучала при выстреле».

Собственно, для вас ничего нового в этом нет — я уже обращал ваше внимание на гуманистические ценности в музыке. Просто представьте себе урон в зале, если грамотно использовать инструмент, — полсотни стрел можно выпустить залпом.

На всех благостных картинках, изображающих преимущества того света перед этим, показаны ангелы с трубами и арфами. Почти нет скрипачей и виолончелистов. А в изображениях рая полностью отсутствуют дирижеры. Конечно, ансамбль арфисток в количестве семидесяти двух штук даже за очень хорошее поведение — безусловный перебор, но что-то ангельское в этих существах есть (я, конечно, знаком не со всеми, но статистически правдоподобно). Мужчина-арфист в России почему-то воспринимается с неприязненным удивлением. Хотя в психически нормальных государствах в этом никакой проблемы нет и арфист не вызывает никакого гендерного недоумения, так же как и скрипач, виолончелист или флейтист.

Арфистки — это и жертвы, и подвижницы. Один из важнейших вопросов, возникающих на их творческом пути, — это серьезные проблемы с трудоустройством в области академического музицирования. В симфоническом оркестре нужна одна арфистка, в музыкальном театре — две-три. Живут они долго и счастливо, и молодой, только что проклюнувшейся арфисточке мало что светит: слишком мал и стабилен рынок. Конечно, игра в дорогих отелях и ресторанах в хитоне да под закуску частично решает проблему трудоустройства. И пока она тихо булькает в углу, конкретные пацаны ведут серьезные терки о будущем общака. Но здесь надо помнить, что арфа — инструмент крупный, с точки зрения грузчика довольно корявый и тяжелый. И если в Государственном академическом

Краснознаменном им. чего-нибудь коллективе есть специально обученный человек, способный переносить или перекачивать ее с места на место на ее маленьких колесиках, то арфистка на халтуре претерпевает множество неудобств. Хотя одна из них, к которой я испытываю глубокое уважение, ухитрилась запихнуть арфу в свой Matiz рискуя при торможении шейными позвонками и лобовым стеклом.

Если посмотреть на арфу как на конструкцию, то в первом приближении это рояль, поставленный на попа, с которого сняты все деревянные детали, включая ножки и деки. Рояль без смокинга. Нью.

Те, у кого было тяжелое и несчастливое детство, помнят, что после каждого переезда пианино необходимо было настраивать. Для этого приглашали настройщика, который несколько часов подряд исполнял медитативную музыку, вызывавшую острое желание его придушить. Арфистки настраивают свои арфы все время. Сами. Оставляя минимум времени на поиграть и перекурить. Струн в арфе, конечно, поменьше, чем в рояле. Примерно 45–47. Но настраивать приходится все. И бедные девочки за час до концерта (спектакля) начинают крутить колки. Струны, естественно, согласно законам энтропии, произвольно спускаются (или, упаси боже, так же произвольно натягиваются, если арфа малость пересохла). Арфистка их подтягивает, и без того немалая нагрузка струн на конструкцию возрастает, линейные ее размеры уменьшаются (самую малость, конечно). Но этого достаточно, чтобы понизился строй тех струн, которые были настроены первыми. Про итерацию почитаете сами. Увлекательный процесс.

Но и это еще не все. Так как на арфе натянуты только диатонические струны (типа, только беленькие клавиши), то, для того чтобы извлекать все необходимые звуки, в конструкции арфы применяется довольно хитрая механика. Это семь трехпозиционных педалей, с помощью которых строй каждой струны можно поднять или опустить на полтона. Проще говоря, каждой из семи нот назначена педаль, которая перемещается в ступенеобразном пазу примерно так, как селектор в машинах с АКПП. При передвижении педали вверх инструмента на определенный угол поворачивается металлическая вилка, которая на полтона поднимает или опускает строй всех струн, связанных с этой педалью. То есть если вы перевели педаль фа в позицию фа-диез, то с этого момента все струны фа (то есть каждая седьмая) стали фа-диезами, а арфа готова играть в соль мажоре. Логика для всех остальных (может быть, за исключением литавристов) глубоко нетривиальная.

Из всего этого для арфисток следует еще одна проблема: перед началом исполнения с помощью ног надо отобразить все бемоли или диезы, стоящие при ключе. Случайно появляющиеся в нотном тексте дополнительные знаки также влекут за собой активное сучение ножками. Поэтому эти барышни при виде новых нот сначала их долго разглядывают, отмечая карандашиком, в какой момент и какую педаль придется двигать, вместо того чтобы, как все прочие тромбонисты оркестра, сразу начать играть, ненадолго оторвавшись от sudoku.

Если мы обратимся к сопромату и статистике, то легко обнаружим, что постоянное натяжение и ослабление струны ведет к ее преждевременной кончине с громким щелчком и в самый неподходящий момент. А если помножим вероятность обрыва струны на их количество, то поймем, почему арфистки носят полную сумочку струн. Все эти паганиниевские штучки типа «сыграть концерт на одной струне» здесь не пройдут — принцип абсолютно демократичен: одна струна — один звук (ну с учетом педали — три). В сумочке помимо этих самых струн, косметики, ключей от квартиры-машины, мобильного, документов, кошелька, сигарет, зажигалки, а иногда и четвертинки etc. находятся также тюнер и ключ для настройки.

В завершение раздела, посвященного матчасти, необходимо заметить, что на гастроли и выездные концерты далеко не всегда берут оркестровый или театральный инструмент, и то, что видит арфистка за час до концерта, иногда превосходит ее самые страшные фантазии. Если же инструмент свой, знакомый, то перевозка на трейлере ему все равно на пользу не идет. В таком случае исключительно врожденная деликатность и личное очарование не позволяют арфистке сказать все, что она думает, когда видит иней на струнах арфы, только что выгруженной из контейнера перед концертом в зимнем горном Гармиш-Партенкирхене.

Плавно переходим к духовности

Все мы знаем, что арфа относится к щипковым инструментам, которые издадут звуки с четко артикулированным началом типа «блям». И если этих звуков много — например, когда что-нибудь утонуло или, наоборот, пока только выплывает на сцену, — то это полбеда. Но если это отдельно стоящий «блям», то по руке дирижера найти достойный момент для его исполнения бывает затруднительно. Это кларнет может вступить так, что никто и не поймет, когда он вступил и вступил ли вообще. Или группа струнных. А вот вступление арфы или ударных — для исполнителей стресс, а для меня загадка.

Ниша арфы в оркестре

Эти очаровательные существа посвятили лучшие годы жизни обучению игре на арфе, участию в конкурсах, выдерживали жесточайшую конкуренцию не только для того, чтобы красиво и романтично выйти замуж и до конца дней изображать одно и то же «буль-буль» на выходе балерины, с печалью отмечая, что «вот и четвертое поколение балерин сменилось... и шестое...». Все-таки арфа достаточно широко применяется и в музыкальных целях.

В самом примитивном случае арфа используется в опере для имитации аккомпанемента на гитаре, мандолине или чем-нибудь таком же народно-бытовом. Как, например, в «Севильском цирюльнике» с графом под гитару или в «Онегине» («Слыхали львы...»).

Ну и вообще для красоты. И в роли радостного фейерверка про любовь или когда все хорошо кончается (это я про два разных произведения). Бывают просто изумительные находки вроде арфы с фортепиано у Глинки в «Руслане».

Или унисон арфы с литаврами в «Хованщине» — эхо звуков, которых не было, намек на то ли земные колокола, то ли небесные, совершенно однозначно и зловеще говорящий нам о том, что у родины в очередной раз наступили непростые времена.

Конечно, когда арфа играет Дебюсси или Равеля, то это сплошная красотища. Вообще, надо заметить, что у инструментов оркестра есть устойчиво сложившиеся образ и функция (в самом общем случае, разумеется). Трубы — символ земной или божественной власти и торжественности, валторны — образ охотничьих рогов, тромбоны — сумрачный намек на то, что все смертно, а некоторые уже являются прямым доказательством этого.

Арфа, как правило, несет образ райского блаженства, неги, любви и прочих положительных эмоций.

И в качестве яркого сольного инструмента используется композиторами не как попало, а в основном по делу. Поэтому, так сказать, рабочий образ арфистки исторически связан (простите за невольную игру слов) с вязанием на спицах, а в наши дни — с книгой или гаджетом каким. И, конечно, определенными предпочтениями на гастролях. Арфистка же не виновата, что интродукция к «Лебединому озеру» пойдет в бисах только послезавтра.

Р. S. И всегда очень трогательно наблюдать, как после окончания работы арфистка накрывает инструмент специальной попоной. Как лошадку.

Фортепиано

Тяжелее всего живется биссам. Эти черепахи откладывают яйца на островах Даманият. <...> Однако из каждых 10 тыс. черепахат до взрослого состояния доживают всего два-три. Если их не съедят на пути к морю птицы, кошки, собаки, лисы или крабы, то в воде они могут запутаться в рыбачьих сетях.

Путеводитель по Оману

В этой главе речь пойдет о части пианистов из тех и без того немногих, которым удалось пройти весь путь от того места, где их педагоги метали

икру, до профессионального приложения своих сил и возможностей. Пожалуй, их можно считать счастливыми.

Пианистов смело можно назвать оркестровыми интеллектуалами. То ли развитие мелкой моторики в детстве на них так подействовало, то ли мелькание перед глазами контрастных черных и белых клавиш стимулирует развитие каких-то центров в мозгу, то ли постоянная необходимость обрабатывать огромное количество информации в единицу времени и трансформировать ее в мелкие движения пальцев рук и тончайшую работу голеностопа обеих ног. Педали рояля — это ведь даже не педаль сцепления автомобиля в пробке, тут все гораздо тоньше.

Я с восхищением и недоумением от недоступности высот вспоминаю концертмейстера еще из своих институтских времен, который очень плохо видел и, практически упираясь в страницы своими подслеповатыми глазами, с разбегу играл любой нотный текст, независимо от его осмысленности, количества нот и степени их логической упорядоченности. Это какая-то совершенная противоположность тому, что мне однажды рассказывал тубист: «Идем, играем жмура на кладбище. Ну мне и объяснили: „До третьего столба играешь си-бемоль, потом фа“».

Они мыслят многоголосными, полифоническими категориями, и это, конечно, накладывает отпечаток и на мыслительные возможности. Это тихие энциклопедисты, которые охватывают окружающую их музыкальную фактуру с большим запасом. Превышающим масштабы практической профессиональной необходимости. А поскольку (в случае с театральными пианистами) музыкальный материал они знают прекрасно — все это выучивалось с певцами, то при необходимости могут встать за дирижерский пульт. Что неоднократно и убедительно было продемонстрировано в самых разных местах.

В оркестровых пианистах очень причудливо и органично сочетаются типажные проявления музыкального интеллектуала и лабуха, дирижера и исполнителя, оркестрового маргинала и личностного центра притяжения.

Монолог пианистки. Фрагменты

Рояль, как жизнь, — то черное, то белое, а сверху крышка.

...Рояль в оркестре — это практически всегда дублирование литавр и контрабасов. У Шостаковича, Прокофьева, Сен-Санса... Правая рука — это флейта-пикколо или флейта. Это даже не краска — атака звука. И если флейта или флейта-пикколо не играет с тобой стройно, то сразу: «Рояль на сколько настроен — 440 или 442?!» И в записи всегда слышны проблемы строя... Конечно, инструмент настраивают. А потом фонограмму отправляют куда-нибудь во Францию или в Америку для монтажа, и вдруг выясняется...

Рояль в оркестре всегда или очень часто — ударный инструмент. Он не будет петь, как у Шопена или Рахманинова.

После концерта мне часто говорят: «Рояля мы не слышали». Я это воспринимаю как комплимент композиторам. Они так рояль в оркестр встраивают, что не слышишь тембра, хотя рояль по тембру — инструмент очень богатый. Это дополнительный обертон. Те композиторы, которые и сами были пианистами, прекрасно знали рояль и чувствовали его. Они вписывали его в симфоническую партитуру и воспринимали не как концертный инструмент, а как оркестровый тембр.

...У рояля колоссальные возможности, по-настоящему королевские. Этот огромный потенциал композитор должен сжать, чтобы попасть в тембр пикколо или трубы.

...Рояль в хорошем акустическом помещении, таком как БЗК, является дополнительным центром акустики. Рояль модифицирует все звуки, которые стекаются к нему во внутренность и там изменяются. То, что делают с помощью правильной расстановки микрофонов или баланса, рояль делает сам.

...Рояль рассчитывают не хуже, чем скрипку: все эти деки, обечайки — все выстраивается по тем же законам. Еще рама чугунная, она держит натяжение струн в сорок тонн.

Ты освобождаешь струны от демпферов — они поднимаются очень аккуратно, не цепляют ничего. И рояль, освободившись, сразу начинает дышать, самовозбуждаться...

...Может быть, в разных богатых и продвинутых странах как-то иначе, но у нас оркестровый пианист (точнее в этой ситуации назвать его клавишником) оказывается за клавесином, челестой и т. д.

Клавесинисты — они терпеть не могут пианистов, потому что каждый нормальный клавесинист считает, что пианист — это не просто другой инструмент, это вообще не музыкант.

Рояль и правда другой. Мало того что иные ощущения — он реагирует по-другому. В общем, совершенно другая техника.

А клавесин очень виртуозный. Каденции в Бранденбургских концертах Баха — там очень богатые импровизации.

...Челеста другая. Она, может, менее виртуозная, чем клавесин, но у челесты своя специфика. Она заняла свою маленькую нишу, потому что ее небесную хрустальность не дает никто...

...Вот *верджиналисты*. У них даже клавиатура черная и белая наоборот. Знаешь почему? Верджинал от virgin — играли-то барышни. А на черных клавишах так красивы белые дамские пальчики... Это только одна из версий, но довольно правдивая.

...Да, про пианиста в оркестре! Забыли Стравинского. У Стравинского в оркестровых произведениях рояля очень много — «Жар-птица», «Петрушка». Причем там рояль выступает как сольный инструмент: гармошку изображает.

...Я много сольных концертов играла. А в оркестре — я помню, это было одно из первых произведений: «Вестсайдская история». Там есть одно место, где нужно сыграть две кварты — пам-пам; оно было в пустом такте, то есть

все останавливаются, а рояль играет один — пампам. Ко мне подходили и говорили: «Ой, такое красивое соло!» Это было оркестровое соло. Для меня это было дико сначала: вроде соло — это когда два часа без усталости один с залом концертным и с роялем. А тут, понимаешь, пам-пам, две кварты, но в пустоте.

...Пианисты — они всегда индивидуалисты. Пианистов в оркестре не любят еще и за то, что они не по-оркестровому себя ведут, а главное — играют не вместе. Потому что природа очень разнится. Пока все въедут, даже самые большие пианисты... Понятно, дирижер может не так показать, но ты-то знаешь, что оркестр всегда сыграет позже. Все равно позже, какой бы ни был этот самый...

(Занавес.)

Интеллигенция, невидимая миру

Вот уж про кого не скажешь, что мало заняты. Театральные пианисты. Трудяги. Для начала вспомним бессчетное количество барочных и классических опер, в которых есть речитативы, идущие под клавиш. Конечно, чаще всего это играется на синтезаторах. Не самоиграйках, естественно, которые существуют для домашнего музицирования, а на цифровых фортепиано с семплированным звуком. На них же исполняется партия органа, частого гостя в сценах на кладбищах и церквях (как правило, и то и другое находится за сценой). Они же — челеста в «Щелкунчике». Или колокольчики в «Волшебной флейте». И даже партию мандолины в «Ромео и Джульетте» Прокофьева они исполняют.

А вот партию фортепиано, как правило, играют на натуральном инструменте. Фортепиано в музыкальном театре тоже немало. Это и жанровые штуки вроде Романса Полины из «Пиковой дамы». И пока Полина мучительно соображает, с какой ноты начать («Постойте, как это?...»), этажом ниже, в оркестровой яме, за нее уже прелюдирует настоящая героиня этого номера — театральная пианистка. И в «Руслане и Людмиле» вместе с арфой аккомпанирует Баяну, и в «Спящей красавице» исполняет блестящие пассажи. И все это происходит вечером, когда уже закончилась работа с певцами в классах и можно наконец поиграть в свое удовольствие.

На втором дыхании.

Искусственном.

Флейста

Косточка с четырьмя отверстиями, возможно, являвшаяся прототипом флейты, была найдена в культурных слоях, приписываемых неандертальцам.

На ней сохранились следы зубов гиены, что, видимо, говорит о том, что неандерталец играл не очень хорошо. Нечто подобное можно было наблюдать и в более поздние времена. Так, в одном из многочисленных музеев пыток в южной Германии я видел средневековый офорт, на котором был изображен флейтист, привязанный к позорному столбу за плохую игру. В наши дни, во-видимому, можно говорить о некотором гуманистическом тренде в истории.

По принципу звукоизвлечения флейта относится к лабиальным инструментам, в которых звук возникает, когда струя воздуха рассекается о край отверстия. Вы можете потренироваться, если у вас в руках уже полупустая бутылка. Кстати, звук, который возникает при открывании этой бутылки (при вытаскивании пробки), также используется в современной флейтовой музыке, и этот прием называется «танграм», но можно и просто постучать клапанами — при этом сохраняются элементы звуковысотности.

О лабиальности и ее далеко идущих последствиях

Когда я заканчивал институт, необходимо было написать дипломную работу, для того чтобы показать, что вуз выпускает более умного индивидуума, чем принимал. Проще всего было написать на пятидесяти страницах, как использовали гобой в оркестре выдающиеся композиторы прошлого и почему это так неудобно исполнять. Мне тема показалась не очень интересной, тем более что я тогда не знал толком, как они его использовали. Меня озадачила другая проблема. Дело в том, что начало каждого отдельного звука на духовом инструменте (если это не легато) определяется движением языка типа «ту», «ку», «тьфублин» и т. д., то есть плевком разной степени активности, в зависимости от степени лиризма музыкального материала. Частенько это надо проделывать достаточно быстро. И меня заинтересовало, почему это струнники двигают довольно большой, а зачастую и толстенькой ручонкой вместе со смычком с бешеной скоростью (вот в тремоло, например), а язык ворочается во рту как будто ты только что лизнул батарейку «Крона» 9В?

Я перекопал кучу литературы по устройству мышц языка, его иннервации и прочей ерунде, написал никому не нужную работу. А вот потом мне сильно повезло. Прежде чем работу сдать, я пришел проконсультироваться на эту тему к Владимиру Львовичу Найдину. Он тогда возглавлял отделение нейрореабилитации НИИ нейрохирургии им. Бурденко. Это был фантастически талантливый, обаятельный и образованный человек. Он посмотрел работу, сказал, что если бы у меня было нормальное образование, то он взял бы меня к себе. Мы еще немного поговорили про вообще, а на прощание я не удержался и задал ему вопрос (в общем-то, по его части): «Почему флейтисты ненормальные?»

Он ответил, что этот вопрос его тоже интересовал. И дал ответ специалиста.

При лабиальном звукоизвлечении КПД использования воздуха очень мал: большая часть воздушной струи при ее рассекании уходит не на создание звучащего воздушного столба, а просто в никуда. В свисток уходит как раз меньшая. Отсюда повышенная потребность в воздухе и, как следствие, постоянная гипервентиляция мозга.

Результат

Флейтисты во внутримузыкальной культуре занимают место Безумного Шляпника. Сейчас это не так заметно. То ли флейтисты стали меньше заниматься, то ли понятие нормы размылось до такой степени, что это уже неочевидно, но в прежние времена флейтисты и их поведение рождали легенды.

Когда-то я работал с Женей Шклянко. Это был очень хороший и яркий музыкант, но славен он был не только этим. Женя представлял собой собирательный образ флейтиста. На заре своего творческого пути он проколол шилом все четыре колеса «Мерседеса» Максима Шостаковича в бытность того главным дирижером Большого симфонического оркестра Центрального телевидения и Всесоюзного радио... Это не было хулиганством, это была мировоззренческая акция. Те, кто работал с Женей, помнят белые чешки, в которых он играл спектакли, его попытку выпрямить гвоздь, используя электрическую розетку в качестве рычага, что привело к обесточиванию всего театра перед спектаклем. Вершиной жанра была поездка в Японию. Все ведь ездили тогда со своими продуктами: гречкой, тушенкой и т. д. Женя взял трехлитровую банку меда. Когда во время морского перехода Находка — Йокогама выяснилось, что японцы не пропускают биологически активные продукты, Женя сожрал всю банку.

На паспортном контроле в Йокогаме потребовались все усилия администрации театра, секретаря парторганизации, представителя отдела Министерства культуры, что на Лубянке, и многочисленных свидетелей, чтобы доказать, что эта бесформенная красная рожа и фотография в серпастом и молоткастом полиграфическом изделии одно и то же лицо. Можно сказать, лицо страны.

И Женя был не один. Другой не менее легендарный флейтист подсчитывал количество нот в партии флейты в разных произведениях, пытаясь доказать, что за одни спектакли он должен получать больше денег, а другие готов сыграть и за меньшие.

Сейчас флейтисты уже не те. Ох, не те! Почти.

Флейта у всех «деревяшек» вызывает чувство восхищения и зависти. Потому что у нее нет трости. Когда видишь, что время, которое требуется флейтисту для того, чтобы оторваться от игры в нарды на айфоне и вступить,

меньше промежутка между замахом тесака Авраама над Исааком и рекомендацией ангела Божьего погодить, естественное чувство зависти появляется само собой. Потому что все остальные уже давно лижут и обсасывают свои трости и мундштуки.

А пиколка вообще входит во внутренний карман смокинга. Пиколка — потому, что *piccolo*, маленькая. Она самая маленькая и высокая из трех распространенных в оркестровой практике флейт (под третьей я подразумеваю альтовую флейту). И единственная деревянная, остальные — из металлических сплавов. Пиколка звучит в таком высоком диапазоне, что йотируется на октаву ниже, иначе запутаешься в добавочных линейках. Она довольно активно используется в оркестре. И у Римского-Корсакова, и у Шостаковича. Но, на мой взгляд, у пиколки есть два совершенно выдающихся, практически гениальных соло. Одно из них в балете Прокофьева «Ромео и Джульетта». Там есть номер «Джульетта одна». Она уже в крайнем состоянии ужаса, одиночества, безысходности. И вот звук пиколки *frullato* звучит, как будто изображая еле живой язычок пламени свечи, готовый в любую секунду исчезнуть.

А второе — из знаменитого марша «The Stars and Stripes Forever» Джона Сузы. Мы его как-то играли на бис в БЗК в симфонической версии. Удовольствие бешеное! А когда пиколист встает на соло — ну это ваще!

Кстати, играли лучше, чем американцы. И, судя по восторженному и изумленному выражению лица американского маэстро, лучше, чем он мечтал.

Флейта — это, некоторым образом, духовой инструмент по дефолту, без дополнительной темброво-понятийной окраски. Звук вообще. Как в «Шутке» Баха или в арии Нормы. Этаким архетип, как в «Послеполуденном отдыхе фавна» Дебюсси или «Мелодии» Глюка из «Орфея».

Если попросить назвать духовой инструмент, то первой на кончике языка оказывается флейта.

Такая же нежная и красивая, как арфа.

Недаром самое благостное, что можно себе представить, — это дуэт флейты и арфы.

Под бургундское *Conti* урожая 1934 года.

Английский рожок и гобой

Один я остался не у дел. Я не унаследовал талантов, которыми так щедро наделена родня обоих моих родителей. Они с горечью убедились в этом, когда мне было четыре года и я не смог отличить звуки гобоя от английского рожка.

Дик Фрэнсис. Смерть на ипподроме

Удря: Что толку, если у меня нет английского рожка!

Неизвестная: А разве нельзя его чем-нибудь заменить? Каким-нибудь другим инструментом?

Удря: Ни в коем случае. Лучше совсем не надо. Я буду ждать сто лет, но без рожка не стану исполнять.

Михаил Себастиан. Безымянная звезда

Да, я играю на английском рожке. И именно поэтому в данной, написанной со всей страстью главе внимательный читатель увидит между строк невидимые миру слезы и непечатные выражения. Да, я играю на английском рожке — том самом, о котором мечтал господин Удря, учитель музыки и композитор с румынского полустанка из пьесы (а позже и фильма) «Безымянная звезда». Я вам даю честное слово: если бы у них там, в провинциальном городке, появился английский рожок, то именно он был бы главным героем фильма, а сам фильм был бы не о любви, а о геморрое, неврозах и целом наборе соматических и вегетативных отклонений от нормы. Не считая того, что некоторые русские выражения, которые необходимы для полноценного творчества, не имеют аналогов в румынском языке.

Вообще-то, красивое название «английский рожок» — это лингвистическая ошибка. Примерно такая же, какую совершили три старые швабры из Фрунзенского райкома партии, если не ошибаюсь, году примерно в 1982-м.

Три мойры, сидевшие передо мной в райкоме партии на собеседовании перед гастролями в ГДР, возможно, когда-то были грациями. Во времена Плеханова, вряд ли позже. В 1982 году восстановить лицо по их черепу, как это ловко выходило у профессора Герасимова с черепом Ивана Грозного, было уже не под силу никому. Хотя и при жизни они не были красавицами. Максимум как Клара Цеткин и Роза Люксембург.

Их задача была выяснить, достоин ли я ехать на гастроли за границу, моя — ответить правильно на их идиотские вопросы и оказаться в ГДР. Количество республик СССР, орденов у комсомола и их ассортимент, а также цели и задачи уж теперь не припомню чьи у нас разногласий не вызвали. Вечно живые поинтересовались, на чем я играю. Я сказал, что на английском рожке. И получил сбивающий с ног вопрос: «А что вы можете сказать о Золотом кольце?»

Действительно, после Олимпиады появилось пиво в жестяных банках «Золотое кольцо». Но что-то мне подсказывало, что они имеют в виду не пиво. В райкоме партии мозги работают быстро. Особенно когда хочется в ГДР. Я понял, что для них английский рожок и валдайский колокольчик приблизительно одно и то же. Про пиво говорить не стал — поздно им пиво пить.

Незначительные разногласия у нас вышли только по вопросу о количестве симфоний у Шостаковича. Я был уверен, что их пятнадцать. Они сказали, что, *по их сведениям*, симфоний двадцать две. Возражать я не стал. У меня были на тот момент совершенно другие цели.

Из какой Англии рожок

Английский рожок ни к рожку, ни к Англии никакого отношения не имеет. Это просто альтовый гобой. Все остальное — непереводаемая игра слов. Как с французским рожком (см. Валторны).

Английский рожок — член семьи родственных инструментов, отличающихся друг от друга, как ключи на 10, на 14 и на 18. Есть редкий вариант на 24. Он называется геккельфон, придуман в начале XX века, и его пару раз использовал Рихард Штраус в «Саломее» и «Электре». Как правило, ввиду его физического отсутствия, партию геккельфона исполняют на фаготе.

Так вот. По моим представлениям и здравому смыслу, эта штука играть вообще не должна.

В моем рожке я насчитал двадцать четыре дырки, не считая входного и выходного отверстия. Для того чтобы все работало как положено, все они должны при необходимости герметично закрываться соответствующими клапанами. Проще говоря, плоская пробка должна по всей поверхности прилегать к краям дырки. Некоторые отверстия закрываются клапанами, на которые непосредственно нажимаешь пальцем. В них тоже есть отверстия, и в этом случае герметичность обеспечивает подушечка пальца. Однажды я долго не мог понять, почему не берутся ноты, и после получаса мучений выяснил, что пластырь, наклеенный на пораненный палец, пропускает воздух.

Простейшее сравнение количества дырок в инструменте и пальцев на руках однозначно приводит к мысли о некоторой механической системе, с помощью которой девятью пальцами (потому что на одном из них висит весь инструмент, и он к музыке отношения не имеет) можно открыть и закрыть 24 отверстия. В самых разнообразных сочетаниях.

Английский рожок с точки зрения механика или часовщика — это сложнейшая механическая система передач с десятками регулировочных винтиков, которые определяют ход клапанов, их синхронную деятельность с микронными допусками; а также пружинки, подушечки, пробочные прокладочки и бог знает что еще. И это все вместе взятое должно каким-то загадочным образом надежно работать. Теперь вы поймете, почему я наорал на несчастного белорусского таможенника, который потребовал вынуть ось, на которой все это сидит, только потому, видите ли, что у него возникло подозрение, что она золотая, а я тут от нечего делать занимаюсь мелкой контрабандой. Я орал не со зла, а от ужаса, потому что знаю, сколько разных маленьких деталей образуется, если вывернуть длинный винт, вокруг которого все это безобразие вращается. И обратная сборка отнюдь не гарантирует полной обратимости процесса. От моей искренности белорус заткнулся.

Реверанс в адрес белорусских таможенников

Году примерно в 1990-м Андрей Корсаков со своим ансамблем «Концертино» ехал на гастроли. Тогда в результате яркого контрабандного дела о вывозе за границу скрипок ввели паспорта на инструменты с описанием и фотографиями. Белорусский таможенник взял одну из скрипок, сравнил с картинкой в паспорте, издал пару звуков и вернул со словами: «Душку подвинуть бы надо». Душка — это деревянная распорка между декой и днищем скрипки, и от ее положения заметно зависит качество звука. Музыканты, естественно, высокомерно хмыкнули.

После гастролей скрипач зашел к мастеру в профилактических целях. «Душку подвинуть бы надо», — сказал мастер.

Что там дальше-то про рожок?

А дальше все это железо иногда надо смазывать. А еще там есть пружинки, которые могут лопнуть в самый неподходящий момент. Поскольку температура инструмента равна окружающей среде, а температура выдыхаемого воздуха рожкиста, пока он жив, примерно соответствует 36 градусам, внутри инструмента образуется конденсат, который может оказаться в маленькой дырочке в виде воды, и вместо божественного звука прозвучит невнятное хрюканье. При понижении температуры в зале или сквознячке эти эффекты усугубляются.

Кроме того, в результате всех этих гидропроблем клапан может прилипнуть, и силы пружинки не хватит, чтобы его открыть. Результат для музыканта получается предсказуемый, но непотребный. А главное, в процессе игры неисправляемый. Для этого нужна хотя бы пара тактов паузы.

Я полагаю, нет необходимости особо отмечать, что все неприятности происходят в сольных местах.

Кроме того, дерево, из которого сделан инструмент, от внутренних напряжений может лопнуть. Оно, конечно, чинится, но оставляет незаживающую рану не только на инструменте, но и в душе музыканта. Эта достаточно редкая катастрофа происходит почти с каждым инструментом в первые два-три года.

Чтобы всего этого ужаса не произошло, инструмент время от времени протирают изнутри специальной тряпочкой. Ужасы все равно иногда происходят, но ты, по крайней мере, сделал все, что мог.

С деревянной частью инструмента я вас в общих чертах познакомил. Добавлю только, что в XVII веке было найдено гениальное дизайнерское решение, и с тех пор инструмент (гобой, а в дальнейшем и вся линейка)

разбирается на три части, что сильно облегчает его транспортировку. В отличие, скажем, от виолончели.

У английского рожка и гобоя д'амур есть еще в комплекте металлическая трубочка непознаваемо сложной формы, от которой очень зависит качество звука. Называется эс. Она может быть из серебра, сплавов с золотом, но что от чего зависит, я так и не понял. Просто при покупке пробуешь все подряд, пока не повезет.

И теперь — самое ужасное.

Трость

Представьте себе, что скрипачу каждую неделю надо вытачивать новую скрипку, а то старая перестает звучать. Просто нехорошо делается. Это не совсем технологически корректная аналогия, но эмоционально, акустически и практически в первом приближении ее можно принять.

Трость — это именно то, что запихивается в рот при желании или потребности что-нибудь сыграть. Гобойная или рожковая трость — самый мерзкий и отвратительный пережиток мрачного Средневековья и тогдашних человеконенавистнических технологий.

Берется камыш. Ну что значит «берется»... Покупается. Выписывается из Франции. И после огромного количества промежуточных технологических процедур, практически не изменившихся с XVII века, и отбраковки неудачных экземпляров вы получаете то, чего вам хватит на неделю.

Для того чтобы нормальная готовая трость играла, она должна быть влажной. Поэтому перед игрой ее ненадолго ставят в баночку с водой. А что делает камыш в воде? Что?! Растет? Дохлый камыш в воде гниет. А гнилой камыш не играет. Сухой тоже. Поэтому его надо все время облизывать. Отсюда и фраза, что «высшая степень подхалимажа — это когда второй гобоист облизывает трость первому».

И вот когда есть хорошая трость и абсолютно исправный инструмент, каждый дурак может на нем сыграть. Если у него есть голова на плечах. Чтобы ею дуть.

При таком раскладе остановить гобоиста посреди фразы могут только две вещи: выстрел в голову или крошка, случайно попавшая в трость.

О чем думает рожкист во время соло

В произведениях нормальных композиторов, а таких среди классиков большинство, рожок не используется в качестве шумового инструмента и задействован только тогда, когда это действительно необходимо. Что

означает, что рожкист довольно много времени примитивно и вульгарно бездельничает.

Технический прогресс в виде электронной книги и Интернета позволяет как-то скоротать время на репетиции или записи. Но вот когда исполняешь соло, время идет совершенно по-другому. В фоновом режиме происходят наработанные годами процессы, которые принято называть музыкальностью. А на сознательном уровне идет миллисекундный просчет ситуации. Примерно так.

За минуту до начала — нет ли воды под клапанами.

Секунд за десять — все ли клапана работают в штатном режиме.

За восемь — еще раз лизнуть трость и проверить, хорошо ли она держится на эсе.

За пару тактов, если возможно, тихонько издать пару звуков, незаметно для окружающих.

За полтакта взять дыхание и за мгновение — начать его выпускать, тогда начало звука получается мягче.

Не зажимать первую ноту, сыграть ее чуть погромче — потом приберу, вторую и третью держать на одном уровне, нет, третью чуть прибрать, но не завалить, третья должна возникнуть сразу после последней ноты в триоли виолончели. Следующий ре-бемоль чуть пониже, чем хочется, и потише: он сам вылезет — первая доля, следующие восьмушки — каждую мягко нажимая и отпуская, последующую чуть громче предыдущей, фа активней, потому что она тембрально провалится (из-за особенностей конструкции), ре-бемоль минимально, но чтобы следующее до могло быть еще тише и не пропало, при этом дать ему дозвучать...

Это грубая стенограмма мыслей в первых полутора тактах соло рожка в «Риголетто». Не считая проблем синхронизации с певцом, виолончелистом и дирижером.

После соло вытягиваем ноги, ставим рожок на подставку, зеваем, закрываем глаза, уходим в спящий режим.

Семья в сборе

Познакомлю-ка я вас со всем гобойным семейством. Точнее, с теми его представителями, которым удалось уцелеть в процессе эволюции.

Гобой в полном согласии с основными принципами теории происхождения видов Чарлза Дарвина произошел в середине XVII века от ныне исчезнувших видов вроде шалмеев, крумхорнов и прочих не выдержавших конкуренции инструментов. Он проделал за последующие века большой эволюционный путь и теперь совмещает в себе худшие стороны средневековой и современной технологий. Гобой в его современном понимании берет начало (ну как бы примерно) с часто исполняемого До-мажорного концерта Моцарта. Правда, чуть позже Моцарт написал точно такой же концерт и для

флейты. Форс-мажор, бывает. Он просто получил заказ на флейтовый концерт и стопроцентную предоплату. А когда понял, что не успевает, то переписал гобойный концерт на тон выше и уложился в срок. Справедливости ради надо сказать, что это была довольно распространенная в те времена практика. С тех пор на экзаменах по специальности комиссия часто вынуждена выслушивать один и тот же концерт в разных тональностях и на разных инструментах. Конечно, до этого были сонаты и сюиты Баха, Генделя, Телемана и т. д., но у меня нет уверенности, что всегда имелся в виду гобой как таковой. Для авторов тех времен это зачастую было не очень существенно. Что было на балансе у курфюрста, на том и играли.

Гобой широко использовали в барочной музыке и как камерный, и как сольный инструмент. По своему музыкально-эмоциональному смыслу он занимает там нишу валторн и труб в *soft version*. В какой-то степени надо учитывать, что гобой пришел в музыку, как и многие другие духовые, из охотничьих и церемониальных истоков. А в классике высокого периода, как мы ее видим, то есть XIX века, гобой изображает состояние «медленно и печально», как в Третьей симфонии Бетховена. Или «лирично и все равно печально», как в Неоконченной Шуберта. И прочих «Лебединых озерах» и Четвертых симфониях Чайковского. (Я никоим образом не отвергаю также «быстро и весело» у Россини. Всякое бывает.)

Гобой в оркестре дает ля

Оркестр традиционно настраивают по гобою. Гобоист тянет ноту ля, остальные пытаются приблизиться к идеалу. Принято считать, что эта почетная обязанность связана с тем, что гобой — самый интонационно стабильный инструмент симфонического оркестра. Гобоисты по мере сил поддерживают это заблуждение, но это далеко не так. Скорее всего, дело в том, что у гобоя наиболее пронзительный звук в оркестре, и его слышно даже тогда, когда настраиваются все одновременно, не слыша даже себя.

А незадолго до начала этого бедлама, который вы имеете удовольствие слышать перед началом концерта, гобоист достает электронный приборчик под названием тюнер, который с помощью стрелочки, лампочек, шкалы и батареек абсолютно точно показывает гобоисту, где именно находится ля. И если после этого хоть кто-нибудь вякнет, что у гобоиста высокогато, тот предъявляет прибор, и вякнувший умник, опозорившись, замолкает.

Английский рожок отличается от гобоя, как бутылка 0,75 от базовой пол-литры. То есть больше по размеру и объему. И, стало быть, согласно законам акустики, звучит ниже. Весь его звукоярд смещен на квинту вниз. То есть если вы, как на гобое, берете ноту соль, то в действительности прозвучит до. Я уже привык и почти не удивляюсь. Более того, в нотах тоже написано соль. При помощи соответствующей комбинации из трех пальцев (аппликатура такая) я изображаю соль. И что вы слышите? Правильно, до. При наличии

абсолютного слуха крышу сносит начисто. Особенно когда дело не ограничивается одной нотой. Кстати, и тональность, в которой написано произведение, тоже отличается от реально воспроизводимого на эту самую квинту. Написано в соль мажоре, звучит в до мажоре. Может быть, художникам будет понятнее, если представить себе, что вы берете кисть с красной краской, которая на холсте оставляет желтый мазок. А оранжевая краска — фиолетовый. И с остальными цветами так же.

Привыкнуть можно. Со временем. Для счастливых музыкантов, лишенных абсолютного слуха, здесь нет проблемы вообще. Как и для художника-дальтоника.

Поэтому я научился мыслить в двух тональностях одновременно. Это сильно облегчает жизнь. Хотя бывают иногда проблемы, как у переводчика: на каком языке я сейчас говорю?

Открою маленький секрет. Бывают партии и в симфонической, и в оперной музыке, когда одному исполнителю последовательно выписаны партии и гобоя, и рожка. Если это непринципиально, то я играю все на рожке, чтобы не мельтешить: дирижер все равно не заметит, а свои не заложат. И чтобы получились те звуки, которые надо, играешь не то, что написано, а на квинту выше. И когда мозг в конце третьей смены на записи уже слегка поплыл, то запросто можно забыть, на каком инструменте играешь, и вот тут возможны варианты — тот самый эффект замордованного переводчика.

Английский рожок используется в барочной музыке вместо вымершего овое *d'sassia*, а в своем нынешнем функционально-музыкальном виде вошел в симфоническую жизнь во второй четверти XIX века. В русской музыке использовался для изображения восточной неги и истомы (Глинка — ария Ратмира в «Руслане и Людмиле», Римский-Корсаков — в «Шехеразаде», персидские и половецкие дела у Мусоргского и Бородина и т. д.). То есть однозначно ориентальный крен. В европейской музыке (к которой в этом смысле можно отнести Стравинского и Шостаковича) рожок помимо Востока изображает мрачноватые глубокомысленные размышления, как правило, приближенные к проблемам потустороннего мира и перспектив нашего в нем пребывания. Самый яркий пример этому — написанная почти с начала до конца для рожка оркестровая поэма Сибелиуса «Туонельский лебедь» — финская локализованная версия Харона. Более абстрактные примеры: Симфония *d-moll* С. Франка и Восьмая Шостаковича. Вообще, в европейской симфонической музыке для рожка написано довольно много интересного и вполне гениального.

Третьим в этой компании будет гобой д'амур. В принятой нами системе мер и весов он примерно соответствует 0,66 л и находится посередине между гобоем и рожком. В симфоническом оркестре практически никому не нужный инструмент. К огромному сожалению. Потому что у него фантастически красивый звук. Можно сказать, божественный и сладостный. Притом что интонационно д'амур очень неустойчивый инструмент, и поэтому каждую его ноту приходится ловить индивидуально. Гобой д'амур используется либо как замена вымершим барочным инструментам в кантатах

Баха, либо, крайне редко, в «Болеро» Равеля, где для него написано соло, обычно исполняемое на рожке за неимением д'амура.

Звучит на малую терцию ниже, чем написано. Я бы сказал, что это более чем неудобно. Это все равно, что ехать на машине, глядя не в окно, а в монитор, который показывает дорогу с опережением секунд на пять или десять. С другой стороны, это всего лишь мои личные заморочки, связанные с некоторыми неудобствами абсолютного слуха.

Изумительно красиво звучащие инструменты. Почему же, когда я вижу в концерте или по телевизору гобоиста или рожкиста, у меня всплывает в памяти другая профессия — каскадер?

Кларнет

Никому в оркестре я не завидую. Потому что завидовать нечему. У каждого свой набор ужасов. Я так понимаю, что это для вас уже не новость. Потому что правдивая книга о музыкальных инструментах и исполнителях на них не может быть написана иначе как в жанре триллера.

Но кларнетистам завидую. Понимаю, конечно, что это иллюзия, понимаю, что у всех есть свои скелеты в шкафу, в тумбочке, на антресолях, даже в холодильнике... Но, как гобоист, завидую. Вот на гобое, особенно в нижнем регистре, да еще и рiано, никогда не угадаешь, возьмется нота или нет. А если возьмется, то можно ли этот звук назвать нотой. Поэтому реплику Татьяны из «Евгения Онегина» в сцене письма «...не знаю, как начать» вступающий сразу после нее гобоист со своим соло традиционно принимает на свой счет. А эти легко могут начать звук из ниоткуда и увести в никуда. Это раз.

А во-вторых, кому ты со своим гобоем нужен, кроме симфонического оркестра? То ли дело кларнет.

Военный духовой оркестр — это раз. Нелучшее место, конечно. Потому что ходить иногда надо строем и при этом играть. И начальник в погонах. А дирижер в погонах и с лампасами... Не, это уже клиника. Мне так кажется. Но зато кларнетов там уйма. По крайней мере, когда я пару раз играл в Государственном духовом оркестре, их там было штук шестнадцать.

Народная музыка... Ну это как со скрипкой. От баварской до еврейской.

А когда мой коллега Дима иногда появлялся в слегка меланхолическом настроении и начинал в задумчивости играть иранские и азербайджанские мугамы, так это же просто крышу сносило!

А что творят на кларнете болгарские и вообще балканские товарищи...

А турецкий кларнет...

Там просто глаза становятся квадратными от изумления, потому что у них совершенно неквадратное ритмическое мышление. Играли, знаем — мозги пухнут на глазах. Даже не Стравинский. А эти — как будто так и надо!

Джаз. Тут даже и обсуждать нечего. И сольный, и биг-бендовый...

Кстати, о птичках

Все слышали оркестр Гленна Миллера. Все знают на слух его неповторимое звучание, получившие название *chrysalis chorus*, когда играет группа саксофонов с солирующим кларнетом. Безумно сладостный звук.

И вот однажды, когда мне удалось найти повод, чтобы ничего не делать, я решил посмотреть оscarоносный фильм «История Гленна Миллера». На полочке он лежал. Ну все здорово, красота, божественная музыка, в меру обрамленная биографическими событиями и неприятностями. В какой-то момент возникает очередная проблема, связанная с тем, что трубач-солист переиграл губы, а завтра концерт, а что делать и как быть... И в этой безвыходной ситуации Гленна Миллера осеняет великая мысль передать партию трубы кларнету, и вот в этот самый момент истины оркестр обретает столь знакомое нам звучание. (В кадре оркестр Гленна Миллера. Все, включая продюсеров, в изумлении.)

И тут до меня тихо доходит разница между романтическим фильмом и реальной действительностью.

Помните, я писал про то, что инструменты играют в разных строях, что у многих духовых звучит все что угодно, но только не то, что написано в нотах, про главных жертв этого исторического беспредела — валторнистов? Так вот. Труба и кларнет играют в одном строе *in B*, то есть на тон ниже, чем написано в нотах. И практически единственным способом не переписывать и не транспонировать весь репертуар и вообще не вставать на уши было отдать партию трубы кларнету. Вот и все.

А как зазвучало!

Кларнет в симфоническом оркестре появился хоть и не последним, но в относительно обозримые времена, и у меня была слабая иллюзия, что удастся понять, каким образом получился такой удачный и универсальный с точки зрения его применения инструмент. Забегая вперед, скажу, что иллюзия не оправдалась, я все равно ничего не понял.

Кларнет был сконструирован в начале XVIII века, эпизодически появлялся в партитурах второй половины века у Рамо и Стамица, но место в оркестре занял только во времена Глюка и Моцарта и окончательно осел там в начале XIX века. То есть практически в наши дни (ведь правда же, это было совсем недавно?).

Эволюционная развилка, навсегда отделившая кларнет от всех остальных деревянных духовых, имела место, судя по всему, в самом конце XVII века, когда за основу был взят одноязычковый *chalumeau*, а не двухязычковый *schalmei*, от которого пошли гобои и фаготы.

Как у немецких мастеров получилась такая штуковина, я понять не могу

В принципе, такая же дудка, как и все остальные, деревянный цилиндр со сквозной продольной дырой. И прикрученной к срезанному под углом «клюву» мундштука камышовой пластинкой. Но!

У изделия, вышедшего около 1700 года из мастерской нюрнбергского мастера Иоганна-Кристофа Деннера, оказалось несколько особенностей. Во-первых, умные и широкообразованные люди связывают специфический, особенно в нижнем регистре, тембр кларнета с выпадением четных гармоник. То есть они присутствуют, но слабо, и их практически не слышно. Похоже, это связано как раз с использованием одноязычковой трости. А во-вторых, в отличие от прочих нормальных деревянных духовых, при передувании (или в современных условиях при открытии октавного клапана) звук улетает наверх не на октаву, а на полторы. Отсюда дополнительные кларнетовые проблемы.

Объясняю медленно, с такой скоростью, чтобы самому понять, что говорю.

Когда в нормальных деревянных духовых инструментах ты нажимаешь октавный клапан, то ты (в общем случае) получаешь звук на октаву выше. То есть все выглядит как на фортепиано — разные октавы по аппликатуре похожи друг на друга.

То, что у ненормального изделия герра Деннера звук улетает на дуодециму (то есть на полторы октавы), влечет за собой как минимум два неприятных следствия. Во-первых, аппликатура одних и тех же нот в разных октавах не повторяется, что неудобно само по себе. А во-вторых, что еще более неудобно, для извлечения всех необходимых нот требуется в полтора раза большее количество клапанно-пальцевых комбинаций, потому что надо реализовать все возможности в пределах не октавы, а полутора. Возможно, технарям это легче будет понять, если я предложу как аналогию сравнение десятичной и шестнадцатиричной систем счисления. Хотя мне кажется, они уже и так все поняли.

Поэтому кларнетисты всегда ходят с парой кларнетов: *in A* и *in B*. Разница между ними в полтона, и, что бы там ни рассказывали эстеты о различии тембров, правда заключается в том, что в зависимости от тональности произведения удобнее играть либо на одном, либо на другом.

И футляры для кларнетов у них двуспальные.

Концептуальное устройство кларнета

Собственно, самое интересное у кларнета находится в верхней части. Остальное — дудка с раструбом.

То, что кларнетист засовывает себе в рот во время игры, называется мундштуком. Это такая нетривиальная по форме, как бы срезанная по диагонали деталь, к которой прикрепляется трость. Мундштук, как правило, изготавливается из эбонита, одно время были в моде стеклянные мундштуки.

К нему с помощью специального устройства, «машинки», прикрепляется трость. В сущности, «машинка» — это попросту хомутик. Конструктивно очень изящно сделанный. Трость кларнетисты тоже облизывают, как и гобоисты, но менее страстно. В перерывах всю эту конструкцию в сборе в целях защиты накрывают колпачком.

Между мундштуком и остальной частью кларнета находится деталь под названием бочонок — еще один источник головной боли для исполнителя. С его помощью кларнет настраивают, но при этом маленький деревянный цилиндрок склонен к растрескиванию. От перепадов температуры, влажности и просто так.

Дальше вплоть до раструба вроде бы ничего кошмарного нет.

Вот ведь, прижился в оркестре

На музыку Баха кларнет опоздал. Да и позже довольно продолжительное время он существовал как сольный инструмент, но при этом отсутствовал в оркестре.

Настоящая оркестровая жизнь для кларнета началась с XIX века. С этого момента можно перечислять все подряд — там кларнет будет на главных ролях. Но, на мой взгляд, самое шикарное кларнетовое соло написано С. В. Рахманиновым во Второй симфонии. Во-первых, это красиво. А кроме того, я ни у кого не припомню музыкальной фразы такой длины и роскошной неспешности развития. Про симфонии Чайковского, Песню Леля и арию Каварадосси, Франческу да Римини и прочие «Спящие красавицы» можно рассказывать до посинения.

Бас-кларнет

Тот еще родственничек. Зверюга. Это в Euronews в заставке про погоду он такой тихий, почти индифферентный. А в оркестре, особенно в опере, он изображает атмосферу, «когда силы зла властвуют безраздельно». Достаточно вспомнить «Пиковую даму» или «Весну священную». Про Шостаковича просто молчу. Обобщая жизненный опыт, можно твердо сказать, что, если во время спектакля в оркестровой яме вы слышали соло группы альтов или бас-кларнета, можно с большой степенью уверенности предположить, что кто-то из действующих лиц до антракта не доживет.

Бас-кларнет — это итог и результат того же эволюционного пути, который прошли прочие родственные инструменты в каждой группе.

Как я чинил бас-кларнет

Вообще-то бас-кларнет вблизи я видел первый раз в жизни.

Нет, начинать надо не отсюда.

В первый же день гастролей по Америке с балетом «Щелкунчик» выяснилось, что большую часть нот на бас-кларнете издать нельзя: не кроет.

Нет, пожалуй, и здесь не начало.

Обо всем этом бессмысленно говорить, если сначала не рассказать о Боре.

Боря — замечательный кларнетист и сейчас работает в очень престижном оркестре — не буду говорить, в каком, чтобы сохранить его относительное инкогнито. Кстати, именно на бас-кларнете. А в те времена, когда мы с ним работали вместе и во всех гастролях жили в одном номере, Боря музицировал на трех-четырёх работах, не считая многочисленных халтур. И коллизии из «Слуги двух господ» были для него обычным делом. Поэтому перед началом любого концерта он первым делом находил оператора с телевидения, освещавшего событие, и просил снимать так, чтобы его в кадре не было. Потому что начальство тоже смотрит телевизор, и появление в нем Бори, по официальной версии находящегося у дантиста или просто если не почившего в бозе, то как минимум лежащего на одре, в Борины планы никак не входило. Он и так один раз жестоко засветился на развороте популярного желтого журнала. В самой безобидной ситуации. На очередной халтуре в середине 90-х, на корпоративе, музыкантов после концерта угостили. И в тот момент, когда Боря в смокинге, бабочке и при своей вполне импозантной внешности ел капустный лист, потому что на столе уже ничего не было, а есть хотелось, его сфотографировал какой-то журналюга и поместил в своем глянце картинку с подписью «Зелень во рту — зелень в кармане», абсолютно безответственно играя словами. О фактах я уже не говорю.

Я полагаю, излишне говорить, сколь беспощадны и изобретательны в своих комментариях в таких случаях бывают коллеги.

Так вот. На гастроли в США в «Щелкунчике» требовался бас-кларнетист. Боря на басу раньше не играл, но решил, что ехать надо. Попробовал пару раз на инструментах коллег и понял, что для него это не проблема. Проблема была в том, где достать инструмент. Но за пару дней до вылета и эта проблема была решена.

Приземлились, как водится, в JFK, поехали в гостиницу, ну все как обычно.

В первый же день гастролей по Америке с балетом «Щелкунчик» выяснилось, что большую часть нот на бас-кларнете издать нельзя — он не кроет. Первый спектакль как-то отыграли, прикрывая образовавшиеся бреши другими инструментами. Пока шел спектакль, нашли телефон мастера, который починил бы инструмент. Созвонились. Ну ладно что дорого. Это решаемая проблема. Но он предложил оставить у него бас-кларнет, когда будем проезжать мимо его города, то есть через пару дней, и еще дня три собирался его чинить. Безмятежный наш.

Ситуация-то безвыходная. Щелкунчики не ждут. И я из сострадания и по простоте душевной предложил: «Слушай, дай-ка я посмотрю. Ну мало ли...»

Вообще-то, бас-кларнет вблизи я видел первый раз в жизни.

Как и все увеличенные инструменты любого духового семейства (английский рожок, контрафагот), бас-кларнет технически организован сложнее кларнета. По тем же причинам: расстояния между отверстиями больше, а ручки-то... Что выросло в результате эволюции, то выросло. А у бас-кларнета плюс ко всем остальным неприятностям очень длинные механические передачи и значительные силовые нагрузки на элементы конструкций. Даже не для пальцев исполнителя, а конкретно на рычаги и передачи.

Чтобы разобраться в столь сложной конструкции, надо немножко налить. Дело-то для меня новое. И вот так потихоньку, клапан за клапаном, рюмка за рюмкой, я постигал причинно-следственные связи в этом устройстве. Клапанов на бас-кларнете, должен вам сказать, довольно много.

Причину я в конце концов нашел. У одного клапана порвался металл, и он отогнулся настолько, что угла хода не хватало, чтобы закрыть клапан на другом конце инструмента. В процессе глубоких размышлений стало понятно, что клапан можно вернуть в первоначальное положение. Но это движение надо очень точно рассчитать, потому что попытка может быть только одна, иначе он сломается, и тогда все.

У меня все получилось, и до конца гастролей Боря успешно играл «Щелкунчика» по два раза в день.

P.S. Кстати, на всю работу ушло меньше литра виски. Не сомневаюсь, что услуги американского мастера стоили бы дороже, а делал бы он, безусловно, дольше.

Изобрел это кошмарное изделие и довел до ума в начале 30-х годов XIX века тот же самый Адольф Сакс, который десятью годами позже подарил миру саксофон. В 1836-м бас-кларнет уже был использован Мейербером в «Гугенотах». И началось его победное шествие по симфоническим оркестрам мира и музыкальным произведениям, в которых он и по сей день продолжает пугать детей и старушек. Вы ведь уже знаете, что если зазвучал бас-кларнет...

Немножко о саксофоне

Очень красивый и необыкновенно технологичный инструмент. Как сказал Георгий Гаранян в одном из интервью, намекая на Билла Клинтона, на саксофоне может научиться играть даже американский президент (он выразился, правда, несколько изящнее, но у меня, пожалуй, так не получится). Правда, при этом он подчеркнул, что по-настоящему играть на саксофоне может только настоящий мастер.

По следам бравого солдата Швейка

Рядовой Кац и знамя полка

Это был тот самый Кац, с которым мы однажды, обсуждая мировые проблемы и неоднократно закусывая, прозевали очередное токийское землетрясение и утром, несмотря ни на что, выглядели гораздо лучше своих перепуганных и невыспавшихся коллег. Собственно, про землетрясение мы от них и узнали.

Это был тот самый Кац, который неоднократно представлял за рубежами нашей родины постсоветское барочное исполнительское искусство, обладатель сладостного гобойного звука.

Так вот, этому человеку во время прохождения срочной службы доверили охрану знамени полка. Или части. Нет, он его таки сберег. Но, на мой взгляд, совершенно справедливо решил, что глуповато вот так без толку охранять никому не нужную вещь. И стал параллельно почетному долгу осваивать саксофон. За две недели он, по его словам, довольно прилично в этом деле продвинулся.

Его творческий рост прервал пришедший однажды ночью на пост полковник: «Вот, пришел проверить, кто здесь уже вторую неделю собаку мучает».

Саксофон в оркестре

Когда Адольф Сакс сконструировал свое детище, никакого джаза еще не существовало. Саксофон занял странноватую нишу между медными и деревянными, будучи при этом в какой-то степени гибридом гобоя и кларнета, сделанным из металла.

Время от времени композиторы использовали его в, может быть, и хороших, но теперь успешно забытых операх. Хотя из оркестровой музыки XIX века мне по крайней мере хорошо знакомы замечательные саксофоновые соло из «Арлезианки» Бизе и «Гамлета» Тома.

В симфоническом оркестре саксофон используется нечасто, зато ярко. И исключительно как сольный инструмент. Из широко известных произведений XX века (я привожу самые яркие примеры) саксофон использовался Прокофьевым в «Ромео и Джульетте», Хачатуряном в «Танце с саблями», изумительно красивое соло саксофона в «Симфонических танцах» Рахманинова, Равель применил его в «Старом замке» в своей инструментовке «Картинок с выставки» Мусоргского. И, конечно, «Болеро» Равеля — произведение, более, чем какое-либо другое, достойное называться «Путеводителем по оркестру».

Возможно, это мое субъективное ощущение, но саксофон все-таки выпадает из сложившейся картины звучания симфонического оркестра. И даже не в силу ассоциативных связей с джазом. Он просто звучит на порядок громче окружающих его деревянных духовых, но при этом не воспринимается на слух как медный.

Считается инструментом симфонического оркестра, но вот родным не стал. Вот такой симфонический маргинал. И если в симфонических оркестрах при исполнении произведений с солирующим саксофоном приглашают саксофониста, то в театре на нем играют кларнетисты. Тихо чертыхаясь. Потому что играть на инструменте раз в полгода само по себе очень некомфортно. А если это еще и «Болеро» на гастролях, то и таскать на себе кучу инструментов — там у них, если не ошибаюсь, семь или восемь кларнетов и саксофонов на команду.

А таскать их, пожалуй, еще менее комфортно, чем играть.

Но до чего же все-таки саксофон хорош!

Фагот

Родственничек. Те же проблемы, что у нас, гобоистов и рожкистов: вечно сидят в паузах, склонившись поближе к лампочке на пульте, таращат глазки, точат трости. Тот же бардак на полочке, что и у гобоистов: баночки, коробочки, ножи, мелкий наждак и точильный камень, микрометр. Мусор под стулом из обрезков камыша. И недовольное выражение лица, когда надо играть, потому что самое ценное на репетиции — это паузы. В паузах можно точить трости. А играть... Что там играть — сплошная потеря времени.

Все у них знакомо — такая же трость, ну пошире, конечно, побольше. И без штифта. Сразу своим камышом надевается на длинный эс, напоминающий медные трубки тормозной системы «Жигулей», только серебристый. Он, как мичуринская веточка-прививка, втыкается в вязанку дров, коей, в сущности, фагот и является. Как и все деревянные духовые инструменты, он сделан разборным. И на том спасибо. Вес почти в семь кило никуда не денешь. А брутто с футляром и на все десять потянет. Так он на шее у фэготиста и висит тяжелым камнем. На ремне с крючком на конце. Там одного металла сколько пошло! На клапана и прочую механику. Обычная проблема — от акустики никуда не денешься. Значит, у высоких инструментов дырочки поближе друг к другу, а у низких, больших, — подальше. А руки-то у всех примерно одного размера. Вот конструкторы и выкручиваются как могут. С помощью разнообразных механических передач. Так и сидят люди с фэготами у меня за спиной, гремя клапанами.

Деревянная часть фэгота состоит из двух параллельных увесистых деревянных трубок, соединенных снизу U-образным сапогом, из которого после концерта сливают воду, и раструба, торчащего вверх и в театре почти

упирающегося в нависающую над ямой часть сцены. Поэтому на поклоны театральные фэготисты не встают — некуда. Дети подземелья.

Каким таким образом звучит изогнутый воздушный столб, понятия не имею. Мне коллеги, играющие на кривых инструментах вроде тромбона и фэгота, пытались объяснить, но поскольку они сами не понимают, то у них ничего не получилось. Хотя если взглянуть на валторну, то фэгот покажется довольно тривиальным случаем фигурного воздушного столба.

Вообще-то говоря, внешне очень красивый инструмент. Кто-то мне говорил, что в фильме «Гиперболоид инженера Гарина» этот заглавный девайс изображает фэгот. Не помню. Но в принципе — достоин.

Когда я только начинал работать в оркестре, мне было, естественно, не до фэготов.

В первый раз я пристально посмотрел на него в новосибирском оперном театре. Но сначала маленькое лирическое отступление. Для наглядности.

В наступившей после этого тишине Гурфинкель спросил:

— Знаете ли вы, мистер Большаков, как погиб Терпандер?

— Какой еще Терпандер?

— Греческий певец Терпандер, который жил в шестом столетии до нашей эры.

— Ну и как же он погиб? — вдруг заинтересовался Большаков.

Гурфинкель помедлил и начал:

— Вот слушайте. У Терпандера была четырехструнная лира. И он, видите ли, решил ее усовершенствовать. Добавить к ней еще одну струну. И повысить, таким образом, диапазон своей лиры на целую квинту. Вы знаете, что такое квинта?

— Дальше! — с раздражением крикнул Большаков.

— И вот он натянул эту пятую струну. И отправился выступать перед начальством. И заиграл на этой лире с повышенным, заметьте, диапазоном. И затянул какую-то дионисийскую песню. А рядом оказался некультурный воин Медонт. И подобрал этот воин с земли недозрелую фигу. И кинул ее в певца Терпандера. И угодил ему прямо в рот. И через минуту греческий певец Терпандер скончался от удушья. Подчеркиваю — в невероятных муках.

Зная, что Довлатов всегда пишет истинную правду, я сильно удивился, что у древнегреческого хлопца такая подозрительная фамилия. Тем не менее за исключением прононса Гурфинкеля, который целиком на совести автора, все остальное — исторический фэгт. Ну, возможно, за исключением натуралистических подробностей биографии, я бы даже сказал, эпикриза древнегреческого поэта Терпандера.

Так вот. В Новосибирск я поехал не на гастроли, а в гости. Но все равно оказался в оперном театре. На «Борисе Годунове». На каком-то верхнем ярусе. История мне показалась довольно скучной. Как и целому классу

учащихся, которых туда приволокли повышать свою культуру в целом и музыкальную в частности. Я так понимаю, что они непосредственно перед этим проходили Пушкина.

Дети очень быстро нашли способ придать мероприятию внутреннюю динамику. Они начали прицельно кидать карамельки монпансье в дырочки раструбов фаготов, которые в новосибирской опере сидели незащищенные сценой. Метали не хуже, чем некультурный воин Медонт. Вот тогда-то меня в первый раз и заинтересовал фагот.

Какое-то время я посидел среди детей, а потом пошел в буфет есть мороженое.

Много лет спустя уже с «Новой оперой» мы играли «Бориса Годунова» в Костроме. После спектакля, когда уже все, кому положено, умерли, включая царя Бориса, с государственным словом выступил губернатор, выросший, похоже, как раз из таких детей с монпансье, и в этом слове с чувством глубокой благодарности сказал, что мы изрядно развлекли публику, по-видимому не очень понимая, почему из-за одного убиенного царевича разгорелся такой сыр-бор.

Однако вернемся от развлекательной функции фагота к музыкальной.

Однозначно сказать, чем занимается в оркестре фагот, достаточно сложно. В музыке барокко и даже в классицизме фагот играл, как правило, чисто техническую роль баса, дублируя виолончели, контрабасы и левую половину клавесина. Эта часть его деятельности, безусловно, сохранилась и дальше. Но не только.

Кстати, о фаготе и баса. В Реквиеме Моцарта гобоев нет. Не написал. Но вот как-то однажды сложилось, что я сидел на сцене во время исполнения фрагментов из Реквиема и откровенно бездельничал, сидя рядом с фаготами. К *Lacrimosa* я уже изучил весь зал и оглядел всех зрителей. А развлекаться как-то надо. И я решил, не заглядывая в партию фагота, предугадывать ноты, которые написал Моцарт. Вот ведь, казалось бы, музыка знакомая, классика, ну что там может быть? И, верите ли, почти ничего не угадал. Зато предметно понял разницу между гением и «просто так посидеть пришел», а заодно и получил бездну удовольствия.

Что еще в оркестре делает фагот? Он играет вступление к знаменитой арии Неморино из «Любовного напитка». С арфой. В стилистике «у кошки четыре ноги». Или «сами мы не местные». Музыку такого же масштаба, исполняя которую в электричке, ты всегда будешь в плюсе, я знаю только в финале «Набукко» Верди. И, разумеется, все коллеги фаготиста во время этой арии ему соперничают, считая, что фагот, безусловно, главнее тенора, что-то там подпевающего в отдалении.

Совершенно гениально для фагота писал Чайковский. Я даже не говорю об операх. Но Шестая симфония просто написана для фагота. Даже, пожалуй, слишком гениально, потому что Петр Ильич шел от некоторого внутреннего идеала, а фагот — инструмент тростевой, и сыграть на нем шесть *piano*, как просит Чайковский, очень сложно. И сколько ни затыкай его тряпками и поролоном, он все равно звучит. А дирижер хочет еще тише — ему-то

поролоном затыкать ничего не надо. (Все-все, молчу.) Поэтому иногда вместо фагота в одном фрагментике из первой части используют бас-кларнет, которому исполнить любое ріано все равно что сигарету выкурить. И он сидит всю симфонию из-за четырех нот.

Так, навскидку, приходит в голову сольная каденция из «Шехеразады» Римского-Корсакова. Очень яркое место. Там, даже если все выучено и получается, главное — чтобы мозги не переключило из-за многократно накручивающихся, как спагетти, мелких мотивчиков. Чтобы вам было совершенно понятно, что чувствуют в этом месте фаготисты, попытайтесь произнести скороговорку: «Возле ямы холм с кулями. Выйду на холм — куль поправлю». Несколько раз подряд. Как у Римского-Корсакова. А теперь то же самое со сцены.

Но в оркестре есть еще одно чудо — контрафагот. Про него расскажу с особым наслаждением. Но сначала дам слово Томасу Манну. Он не во всем прав, а может, тогда, когда он это писал, что-то было иначе. Но уж больно душевно...

Среди деревянных духовых инструментов был здесь, тоже не в малом количестве, и его антипод, контрафагот, шестнадцатифутовый, как и контрабас, то есть звучащий октавой ниже, чем то указывается в его нотах, мощно усиливающий басы и вдвое превышающий габариты своего меньшего брата, фагота-пересмешника, как я его называю, ибо это басовый инструмент, лишенный подлинной мощи баса, со своеобразной слабостью звука, блеющий, карикатурный. Но до чего же он был хорош с его изогнутой духовой трубой, с нарядным блеском рычажков и клапанов...

Т. Манн. Доктор Фаустус

Похож на старого козла, которого привязали к забору веревкой.

Ю. А. Фортунатов. Лекции по истории оркестровых стилей

Речь идет о верхнем регистре контрафагота.

Честно говоря, когда я услышал контрафагот в институтском оркестре, он мне показался похожим на трухлявое дерево. И звуки, которые из него извлекали, несмотря на разные выписанные ноты, звучали примерно одинаково по высоте, а по тембру напоминали то, что издавал бы пожилой слон, съевший накануне что-то не то.

Несколько позже, услышав контрафаготиста из Госоркестра, я был сильно изумлен, обнаружив, что контрафагот является вполне темперирующим инструментом.

Когда-то на гастролях первым фаготистом поехал Саша Клечевский — музыкант от Бога и замечательный парень к тому же. И чтобы поразвлечься, он попросил контрафаготиста на репетиции поменяться местами. Реакция Саши на инструмент, который он держал первый раз в жизни, была восторженная: «Ну и штуковина! Но тормозной путь...» В общем он,

конечно, прав. А чего вы хотите от пары бревен со свисающим сверху металлическим раструбом, лежащих в неподъемном ящике, который обычно приносит рабочий сцены.

Штуковина действительно чудовищная. Естественно, что в цикле «Сказки Матушки Гусыни» в пьесе «Красавица и Чудовище» роль Чудовища исполняет как раз контрафагот. Но это чистая иллюстрация. А когда он используется как музыкальный инструмент, это божественно! В первую очередь в голову почему-то приходят вальсы. Из «Золушки» Прокофьева... У Рихарда Штрауса есть совершенно потрясающей красоты «Мюнхен-вальс», сладостный и баварский до невозможности. С такими глубокими удвоениями баса контрафаготом. Правда, Штраус потом, как он это любит и умеет, со страшной силой забуряется в разработку, и там уже черт ногу сломит, но, если большую часть произведения выкинуть, как это сделал Федосеев, получится самое то.

В общем, необычайной красоты прибор.

Если его правильно использовать.

Труба и тромбон

Самая парадоксальная вещь — это то, что духовики ничего не понимают в струнных, деревянные — в медных, все вместе — в ударных, а дирижер верит только в свои иллюзии.

Случайно услышанная фраза

Самая темная для меня компания — это трубачи и тромбонисты. Хотя, казалось бы, вот они, сидят рядом. И слышно их хорошо. Но когда узнаешь, например, что, поев селедки, трубач не может играть, становится ясно, насколько ты их не понимаешь. Конечно, трубач тебе терпеливо объяснит, что от соленого и — более индивидуально — острого, вяжущего вроде хурмы и чего-то там еще пропадает та мелкая вибрация губ, которая и создает звук. Я, безусловно, могу представить, даже и на собственном опыте, весь комплекс ощущений после анестезии у дантиста и его последствия для исполнителя... Но эти особенности... И ведь по выражению лица понятно, что не кокетничают. Отнюдь.

Жаль смотреть на сих несчастных. Их лица искажены как будто судорогой в страшном напряжении, и вот-вот будет кровь хлестать из губ. И многие из этих несчастных кончают злой чахоткой.

Франсуа Жозеф Гарнье (1759—1825).

Это, между прочим, гобоист пишет о трубачах

Современные вроде получше выглядят. Но смотришь на них все равно с некоторой опаской и сочувствием. Потому что в любом произведении они всегда на передовой. Так исторически сложилось. Начиная с библейских времен. Конечно, под Иерихоном труба была конструктивно иной, но в изображениях архангела Гавриила с трубой, которая протрубит в Судный день, она вполне узнаваема даже без вентильного механизма, который появился значительно позже, чем большинство изображений в готических храмах.

Трубачу невозможно спрятаться в оркестровой массе, хотя часто изумляешься, когда слышишь тихий, теплый и мягкий звук трубы, да еще и в середине аккорда.

И все-таки против природы не попрешь: у трубы репутация сольного и праздничного инструмента, пожалуй, со времен Монтеверди (на самом-то деле и с более ранних времен, но если говорить об оркестре, то, наверно, справедливо считать откуда-то оттуда).

Труба, пожалуй, из тех немногих инструментов оркестра, которые имеют достаточно четкий и однозначный комплекс символики, с ней связанной. Достаточно вспомнить Марш из «Аиды» Дж. Верди или «Позму экстаза» Скрябина.

И каждый раз, когда трубач играет соло, будь то «Американец в Париже» Гершвина или «Неаполитанский танец» из «Лебединого» (ну и что же, что написано для корнета, — играют-то те же люди), смотришь на него с восхищением. А когда две трубы играют сольные октавы, а это у них часто встречается — от Верди до Чайковского, — появляется ощущение чего-то абсолютно недостижимого.

Собственно, труба как «железо» вписывается в общий ряд медных инструментов: те же акустические особенности и та же борьба музыкальных мастеров за то, чтобы на трубе можно было исполнить весь хроматический звукоряд. Но все фанфары и сигналы, связанные у нас с образом трубы, имеют свое начало там, в натуральных трубах, на которых играли сигнальщики в войсках, на рыцарских турнирах и городских башнях.

Краткое историческое отступление

И пусть они знают! Все эти исполнители на трубах, валторнах, тромбонах и тубах. Пусть они знают, что со стороны вот в это все въехать невозможно. И понять тоже. А они не в состоянии объяснить. Хотя и не раз пытались. Я всю вину беру на себя.

Потому что помимо базовых вышеперечисленных инструментов есть целая компания саксгорнов, которые обитают в духовых оркестрах: альт, тенор, баритон и очень похожий на него эуфониум, на котором, кстати, не так

мучаясь, как обычно, исполняют соло тубы из «Картинок с выставки» Мусоргского — Равеля. А еще существует сузафон — басовый инструмент, напоминающий надетую на музыканта трубу от гигантского патефона. Его придумал тот самый Джон Филип Суза, который знаменит еще и своим маршем «Stars and Stripes Forever». А еще в природе есть такие инструменты, как флюгельгорн, похожий на трубу, но звучащий несколько мягче, фанфара — натуральный инструмент, используемый именно так, как следует из названия (кстати, одну из версий фанфары модернизировали специально для премьеры «Аиды» в 1871 году), геликон, который висит на плече музыканта. Кроме того, приходится принимать во внимание такие вымершие изделия, как офиклеид — кошмарный прибор, который во времена Берлиоза был вытеснен тубой, но написанные для него партии существуют, естественно, до сих пор в бессмертных произведениях классиков. (В том числе, между прочим, и в Реквиеме Верди, а это уже почти наши дни: 1874 год.) А еще существует ряд воплощенных в партитуре и металле фантазий Рихарда Вагнера, таких, например, как семейство вагнеровских тубочек (именно так они и называются) или контрабасовый тромбон из «Кольца Нибелунга». Это я еще не упомянул, что у каждого из инструментов есть куча модификаций в разных строях (или упомянул?.. да тут спятить недолго). А когда мне рассказали про сопрановый тромбон, я совсем загрустил, потому что меня добила тем, что на нем играют трубачи, поскольку, видите ли, мундштук им по размеру ближе. Вконец очумевший, я спросил: «А как же с кулисой? Они же к вентилям привыкли!» На что получил флегматичный ответ: «Ну слух-то у них должен быть...»

Теперь, я полагаю, вы и сами догадались, что на басовой трубе играют тромбонисты. Абсолютно логичное решение, не правда ли?

Д'Артаньян чувствовал, что тупеет; ему казалось, что он находится в доме для умалишенных, и что сейчас он тоже сойдет с ума, как уже сошли те, которые находились перед ним. Но он вынужден был молчать, так как совершенно не понимал, о чем идет речь.

А. Дюма. Три мушкетера

P.S. А можно я про сурдины не буду?..

Тромбон

Тромбон — единственный оркестровый духовой инструмент, который был механически совершенен еще до возникновения организованных оркестров.

А. Карс. История оркестровки

Так, с чего бы начать: с тромбонов или с тромбонистов? Потому что и то и другое — довольно оригинальное явление. Нет, все-таки, пожалуй, с инструментов. Может быть, в какой-то степени это поможет понять все остальное. Хотя вряд ли.

Удивительная и уникальная по своему принципу конструкция, в которой совмещается идея передувания, как и у всех остальных медных с их натуральным звукорядом, с возможностью извлечь в этих пределах звук любой высоты, как это происходит у струнных. Плавное изменение длины звукового столба с помощью кулисы — оригинальнее не придумаешь. Единственный аналог в оркестре — это цуг-флейта в группе ударных.

Тромбон появился в XV веке в результате эволюционной развилки в процессе развития трубы. Тогда существовали такие инструменты, как кулисные трубы, и для изменения высоты звука инструмент передвигали вдоль длинной трубки — конструктивного продолжения мундштука. Вот с того момента, когда мастера поняли, что легче двигать не весь инструмент, а его часть, и существует двойная кулиса, двигая которую, исполнитель меняет высоту звука. И, строго говоря, принципиальных изменений с тех пор в конструкции тромбона не произошло. Единственное заметное нововведение было сделано в 1839 году, когда немецкий мастер Кристиан Затлер изобрел квартвентиль — механизм, позволяющий опустить строй тромбона на кварту и открывающий некоторые дополнительные возможности. Но, с другой стороны, когда я однажды встретил на записи тромбониста — своего старого знакомого — с рукой в гипсе, он на мой вопрос по поводу гипса и квартвентилля сказал, что и без него все что надо он сыграет. И безмятежно добавил: «Раньше-то играли, и ничего».

Если посмотреть из зала на оркестр, то сразу станет заметно, что единственная духовая группа, которая двигается не меньше, чем скрипки, — это тромбоны. Остальным-то шевелиться особо незачем: перебирай пальцами, и дело с концом. Все остальные телодвижения — от лукавого и излишней музыкальности. Ну и от нервов, конечно. То ли дело тромбоны — кто может отрицать зрелищность блестящей кулисы, систематически пролетающей у самого уха впереди сидящего коллеги!

И вот то, что меня больше всего в тромбоне озадачивает. По очень простой причине. Потому что противоречит всему жизненному опыту. Как это у них получается, что кулису не заклинивает? Я спрашивал. Говорят, что, во-первых, необходимая для правильного звукоизвлечения герметичность создается не по всей длине трубки, а в двух точках утолщения, а во-вторых, в нижних позициях (это когда кулиса максимально выдвинута) тромбон немного опускают вниз, чтобы не создавать нагрузок, работающих на перекося. Но жизненному опыту все равно противоречит.

И кстати, у них есть маленькие, но очень толковые элементы конструкции, которые мне очень понравились. Это миниатюрный клапан в кулисе для слива конденсата, защелочка для кулисы — что-то вроде предохранителя,

чтобы она в нерабочем положении не уехала куда-нибудь навсегда, и выступ с резинкой на изгибе кулисы — им во время паузы можно упереть тромбон в пол. Там, конечно, большое количество и других идей, безусловно, защищенных множеством патентов, но эти мне почему-то особо милы.

Характер у тромбонистов... Сказать «нордический» — это не сказать ничего. Индейцы из романов Майн Рида или Фенимора Купера по сравнению с ними мелкие коммивояжеры с одесского привоза. Дирижер может довести скрипача до мелкого дрожания смычка или валторниста до полной потери звука, но о группу тромбонов любой его посыл разбивается как о каменный утес. Рихард Штраус — применительно к искусству дирижирования — знал, что говорил: «Никогда не смотрите на тромбоны — это их только приободряет!» Единственный случай, когда тромбонисту вместо водки нужен нашатырный спирт, — это «Болеро» Равеля. И его можно понять: ни с того ни с сего после почти десяти минут молчания начать в верхнем регистре исполнять соло. Жестоко со стороны классика. То ли дело Михаил Иванович Глинка! Документально подтвердить мне это не удалось, но довольно широко распространена байка о том, что знаменитое соло тромбона в «Вальсе-фантазии» написано для кого-то из августейшей семьи. Чтобы этот кто-то (я просто не знаю кто) мог легко и непринужденно это соло исполнить. И ведь как замечательно написано — настоящее садово-духовое музицирование!

Потому что во всех остальных случаях тромбоны, как правило, коллективно извещают о неприятностях, будь то Реквием Моцарта или Верди, оперы или симфонии Чайковского или Шостаковича.

А вот исполнители всех этих траурно-потусторонних мотивчиков — пожалуй, самые жизнерадостные музыканты оркестра.

Ну не парадокс ли?

Ударники

Такая немного странная компания, замкнутая на себя, со своими отдельными интересами и, похоже, даже несколько отстраненным взглядом на происходящее. В оркестре они всегда на обочине цивилизации.

Ударники постоянно заняты в своем большом хозяйстве: что-то двигают, настраивают и, такое ощущение, всегда демонстрируют друг другу нотные листочки, выясняя, кто партию чего будет играть. Потому что они играют не только на нескольких инструментах одновременно, но иногда и на большем количестве инструментов, чем это возможно. Это обычно происходит или от ошибки инспектора оркестра, или из-за экономии заказчика.

Вот мы смотрим на оркестр из зала. Видно, что на сцене собрались культурные и профессиональные люди. Вот у самого края сцены интеллигенция на скрипочках играет, виолончели с контрабасами тоже серьезным делом заняты. Духовики дуют — ну что рожи у медных такие, так

их не за красоту любят. Но вот чем заняты ударники, сколько их там, человек пять, что ли? Ну литаврист ладно — у него целых четыре литавры, чтобы выбрать нужную, пожалуй, образование может и пригодиться. А вот этот, с бубном, — тут большого ума не надо — позвенеть-то. Или один раз за весь концерт стукнуть колотушкой по большому барабану в арии Рудольфа из «Богемы». Захочешь — не промахнешься!

Вот этот витающий в воздухе и сидящий на кончике языка вопрос я и задал ударнику: «А чему вас всех учили пять лет в консерватории?» Он глубоко задумался и ответил: «Да тому же, чему и тебя». Тут я тоже задумался. Нет, когда они играют четырьмя палочками на вибрафоне — это, конечно, внушает. Но маленькой железной палочкой по треугольнику уж как-нибудь...

Косвенный ответ на этот вопрос я получил, когда мне довелось в Светлановском зале Дома музыки на генеральной репетиции в Славянском танце Дворжака поиграть на большом барабане и треугольнике. За эти три минуты я просто взмок. После удара барабан надо глушить, а тут уже на вторую долю треугольник, а рук только две... В общем, когда я вывалил все свои претензии подоспевшему на концерт ударнику, он мне показал, как это делают люди с образованием. Все не так просто.

Особенности фенотипа ударников в разных средах обитания

Является ли среда обитания свободным выбором индивида или, наоборот, результатом предрасположенности, я однозначно сказать не могу. Но результат налицо: особи одного вида, живущие в разных условиях, заметно различаются. Как столяры супротив плотников.

Нечто подобное наблюдается и среди ударников. Тип мышления, поведенческие реакции и даже внешний вид ударников, работающих в симфоническом оркестре, и их коллег, посвятивших себя, условно говоря, более легким жанрам, различаются кардинальным образом. Оркестровый ударник — человек спокойный, солидный и в меру ответственный. Он, безусловно, посмотрит в партии трудные места, все проверит, убедится, что все в порядке, и пойдет вместе с коллегами покурить и пообщаться. Во время репетиции он ведет себя тихо и при первой возможности (благо паузы у них обычно большие) норовит свалить покурить или тихо сидит в углу с айпадом. Если дирижер ему покажет, он сыграет. Если не покажет, он, конечно, все равно сыграет, но только в том случае, если это написано в нотах.

Попсовый барабанщик, напротив, тихо сидеть просто не в состоянии. В принципе. Он с удовольствием играет когда надо, и с неменьшим — в любой другой момент. Во время антракта, в минимальных перерывах репетиции, записи и во всех прочих случаях. Эти всегда общительные и доброжелательные люди при первой же просьбе дирижера или звукорежиссера заткнуться охотно идут навстречу. Секунд на десять их

хватает. Потом они снова начинают молотить в свое удовольствие и, если их не остановить, будут это делать, «пока смерть не разлучит их». Для общего блага в оркестровых ямах мюзиклов и в студиях звукозаписи для барабанщиков делают специальную звуконепроницаемую комнату, сквозь стены и стеклопакеты которой их все равно слышно (понятие «для общего блага» включает в себя также и необходимость акустически изолировать их от других микрофонов, разумеется). Собственно говоря, отсутствие у них кнопки «выкл.» является обратной стороной их мощного творческого потенциала, который у академических музыкантов атрофируется из-за ограничений, накладываемых стилистикой жанра и прессингом дирижера. Внутренняя свобода, чувство стиля и мастерство музыкантов, сидящих за ударной установкой, вызывают восхищение и зависть. Я просто вспоминаю, как весь оркестр, работавший концерт со знаменитым босанова-пианистом Жоао Донато, с изумлением и восторгом следил за тем, что делал на сцене кубинский барабанщик, который приехал вместе с ним. Вот оценить его чувство ритма, стиля и деликатность аккомпаниатора...

Обзавидовались.

А в это время в оркестровой яме... Или на сцене концертного зала

В симфонической музыке используется совершенно другой набор инструментов. Так сложилось исторически. Здесь, по-видимому, главный инструмент — литавры. В силу своего происхождения и внешнего сходства называемые просто — котлы. Хотя в наши дни их почти так не называют, потому что технически они ушли от своего прототипа так же далеко, как автомобиль от телеги. Очередной гость из глубины веков. Звуковысотный инструмент, предназначенный для исполнения одной ноты. Поэтому, когда вся пафосная часть произведения состояла из двух аккордов, было вполне достаточно двух литавр. По мере усложнения музыки их число постепенно достигло четырех. Поменять строй инструмента, конечно, можно было, но ненамного, и сам процесс уж больно длительный. Опуская историческую часть, скажу только, что современные литавры снабжены педалью, регулирующей натяжение мембраны, и индикаторами, которые показывают, на какую ноту в данный момент настроен инструмент. Это, разумеется, не отменяет тонкую настройку, в том числе с помощью ранее упоминавшегося *drum-tuner*'а. А кроме того, педаль позволяет на литаврах исполнять глиссандо — плавный переход от одной ноты к другой.

Тяжелый случай эти литавры. Во-первых, натяжение мембраны очень зависит от температуры и влажности. А стало быть, и строй инструмента. И задача литавриста — не только настроить весь комплект под стандартный оркестровый строй, но и обеспечить равномерность натяжения во всех точках. Тогда тон инструмента будет не размазанным, а концентрированным звуковысотным. Во-вторых, их динамический диапазон огромен: от еле

слышного гула до перекрывающего весь оркестр грохота, и у исполнителя должно быть очень точное чувство звукового баланса. Количество приемов игры исчисляется десятками. Литаврист носит с собой целую сумку разных палок — для разных музыкальных задач и стилей. В общем, все это в сумме привело к тому, что литавристы фактически выделились в отдельную профессию. Когда слышишь высококлассного литавриста, то понимаешь, что литавры ничуть не более ударный инструмент, чем рояль.

Перечислять остальные инструменты — это все равно что зачитывать телефонную книгу. Их там десятки. Бьют всем и по всему. Причем это не то, что случайно оказалось под рукой в момент раздражения, а профессионально сделанные девайсы, рассчитанные на все случаи жизни. Барабан, треугольник, ксилофон, виброфон, колокола. Но не в форме колокола с языком, а вертикальные металлические трубки, подвешенные на раме с демпфером, которые издают звук, похожий на колокол, но более звуковысотно определенный. А какая шикарная штука тамтам! Это подвешенный огромный металлический диск, который за счет сложной интерференции волн внутри него создает мощный звук, за время звучания становящийся то громче, то тише, создавая образ совершенно экстраординарного события. Поэтому используется очень редко. Не чаще, чем происходят экстраординарные события. Как, например, в Шестой симфонии Чайковского...

История про тамтам

...или в балете «Доктор Айболит».

Чудесный был балет, и шел он в театре Станиславского и Немировича-Данченко. Как правило, днем по воскресеньям и чередовался с балетом «Снегурочка» на музыку Чайковского (компиляция из Первой симфонии, Сюиты № 3 и других произведений).

В одно из вечнотяжелых утр (по-другому это и не назовешь) первого января в театре шел «Доктор Айболит». Должна была идти «Снегурочка», но ее в последний момент по каким-то причинам заменили. В зале бабушки с внуками, потому что родители, даже если и захотели бы первого января утром пойти в театр, все равно не смогли бы. Это понятно. У оркестра же выбора нет. Все сидят с нездоровым цветом лица — от красного до серо-зеленого — и, как бы это сказать поделикатнее, грустят.

Нет, возьмем шире: все герои «Доктора Айболита», и злые, и добрые, от Бармалея до доктора, от дирижера до последней макаки, были объединены общей ненавистью к пришедшим на балет трезвым как стеклышко и без головной боли бабушкам и их внукам. Особенно к тем, что стояли в антракте около барьера и показывали пальчиком в оркестровую яму на медленно и осторожно перемещающихся по ней музыкантов. Антрактов, между прочим, было три. О том, чтобы ответить на вопрос ребенка или его бабушки «А что это за инструмент?», речь даже не шла. И так плохо.

Но это ничто по сравнению с балетными. Мы-то ладно, зафиксировались и сидим как можем. А им-то каково? Ласточке летать надо, собачке Авве — бегать (лаять в этом состоянии категорически не рекомендуется), на обезьян просто страшно смотреть. Они, бедные, когда кидали в Бармалея кокосами первого января, сильно промахивались и попадали ими в яму едва ли не чаще, чем в Бармалея и его органично бухих пиратов.

Люди, львы, орлы и куропатки — все эти персонажи Бианки и Чуковского в чрезвычайно мутном состоянии боролись со злом. Злу тоже было несладко.

В таком тяжелом состоянии самоотверженный доктор Айболит и Танечка с Ванечкой в ящике с ватой и бинтами отправляются в Африку с миссией «Ветеринары без границ». Момент прибытия ознаменовывается ударом тамтама. Он обычно висит на крюке, вкрученном в колонну, которая подпирает выступающую над ямой часть сцены. Ударник замахивается огромной колотушкой и не глядя бьет со всей силы. Раздается тихий глухой стук тупого мягкого предмета о бетон. Все оглядываются, потому что знают спектакль до последнего кикса.

На крюке ничего нет. Никакого тамтама.

Потом, в антракте, вычислили, что, поскольку должна была идти «Снегурочка», кто-то из ребят взял тамтам на халтуру.

Двадцать лет спустя

Что-то вдруг вспомнилась эта история, и я рассказываю ее коллеге. Литавристу.

Вообще-то на такую реакцию я не рассчитывал. У него текли слезы, он хлюпал носом и вообще не мог дышать. «Что это с тобой?» — говорю. Сквозь кашель и сопение удалось услышать: «Это я взял тамтам. Но всего остального я не знал».

Что там у них есть еще

Да все что угодно. Кастаньеты, коробочка (такая полая деревяшка, издающая громкий гулкий звук), фруста (две паркетины, соединенные рояльной петлей; звук понятен), гlockenspiel, похожий на детский металлофон (звучит как колокольчики), wind-machine (можно не переводить: имитирует звук ветра; используется, например, у Равеля в опере «Дитя и волшебство»), флексатон, который звучит примерно так, как выло бы ночью сильно оголодавшее привидение, цуг-флейта (дудочка с поршнем внутри, как у шприца; двигая поршень, музыкант изменяет высоту звука — тот же принцип, что на тромбоне), всякие железяки, настоящие колокола с языком, куски рельсов, листовое железо, трещетка...

И, конечно, самый зрелищный инструмент — тарелки. Они используются в кульминации произведения.

Всегда видно, как музыкант готовится в этом важному удару, картинно сдвигает их, торжественно открывает и дает звуку заполнить зал, и они сверкают в лучах прожекторов, а потом глушит, резко прижимая к себе, как это делал Ленин, засовывая пальцы за жилетку.

Между прочим, тоже непростой инструмент. Потому что однажды на концерте где-то в древнем средиземноморском амфитеатре после удара тарелок в последнем аккорде произведения одна тарелка сорвалась с руки, упала и покатила по ступеням античного сооружения. И катилась долго и счастливо. Древние знали толк в акустике.

Послесловие № 1

У меня есть некоторое основание полагать, что вы прочитали эту книгу. Раз уж вы оказались на этой странице. Вы сделали какие-нибудь выводы? Это я обращаюсь к вам, родители. Что там написал Федор Михайлович про слезинку ребенка? С точки зрения музыкальной педагогики тезис более чем спорный. Как там насчет правды в глаза посмотреть?

У вас не стоит перед глазами образ маленького человечка со скрипкой, у которого слеза скатывается по лицу на подбородник или прикованного к роялю ребенка, у которого в глазах вся скорбь и отчаяние мира? Ау, скульпторы, где вы?

Что, родители, проснулась у вас совесть и сострадание после прочтения этой глубоко гуманистической книги, проникнутой любовью к детям? Задумались?

Все-таки решили учить ребенка музыке? Тогда читайте послесловие № 2.

Послесловие № 2

Может, мы уже родились такими. А может, втянулись в это дело. Мы можем ворчать и ругаться, но вырваться из этой профессии практически невозможно. Уж сколько примеров перед глазами, когда музыканты выстраивают свой вполне успешный бизнес и работа в оркестре перестает быть средством зарабатывания денег... И что же? Выкручиваются как могут, но продолжают работать в оркестре. Если бизнес не позволяет сохранять режим постоянной профессиональной оркестровой работы, то стараются приходить на какие-либо временные проекты, халтуры и даже пристраиваются на гастроли. Но вот так чтобы плюнуть на все и с удовольствием уйти... Не припомню.

Значит, все-таки учить? Ну подумайте еще разок.

Послесловие № 3

Что это я все о детях да о детях?

Вы теперь придете в театр или на концерт (или больше никогда в жизни не придете?!) и увидите все другими глазами. Вы теперь знаете, что в то же самое время, когда на сцене театра в «Сельской чести» Пьетро Масканьи один персонаж кусает за ухо другого, двумя метрами ниже тоже кипят нешуточные страсти. Или когда на сцене филармонии исполняется, например, Восьмая симфония Шостаковича, то степень невидимого миру драматизма в душах музыкантов соизмерима с масштабом великой драмы самой симфонии. Вы придете (или все-таки уже не придете?) уже с внутренним пониманием того, какая мощная, сложная и духовно развитая цивилизация существует по ту сторону рампы.

Послесловие № 4 Про коллег

Да, эти читатели самые серьезные. Они ведь за непочтительные слова об их инструментах или за неточности и голову оторвать могут. Но потом обязательно простят. Потому что добрые.

Я думаю, им интересно было прочесть про себя то, что они и так знали. Это всегда приятно. А кроме того, доброе печатное слово, как правило, сильнее непечатного.

А ведь музыканту в жизни достается так мало тепла. Ему много-то и не надо. Чрезвычайно благодарное существо.

Вообще-то, было бы логично посвятить эту книгу всем оркестровым музыкантам. Пожалуй, вы правы. Посвящаю.

Послесловие к первому изданию Оно же предисловие ко второму

Посвящается финальным титрам в фильмах Джеки Чана и «Уведомлению автора» из бессмертной поэмы Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки».

Вообще-то я сначала хотел сделать заголовок «Размышления над текстом». Но потом подумал — вот люди прочитают заголовок, подумают, что Аверинцев написал, Сергей Сергеевич, да и не станут читать. А какой я Аверинцев? Я этот, как его, ворон здешних мест.

То здесь, то там летаю, то клюю Корову мертвую, то на могилке Сижу да каркаю...

Это еще Пушкин в «Русалке», между прочим, описал основной принцип деятельности искусствоведа-просветителя.

И профессор Джордж Эдуард Челленджер был в этом абсолютно солидарен с А. С. Пушкиным: «Популяризаторы в сущности своей — паразиты».

И тем не менее главу все же точнее было бы назвать «Размышления над собственным текстом». Это убирает филологическую коннотацию, зато добавляет чисто эмоциональный букет. И предоставляет возможность малость порефлексировать, оценив общее направление развития авторской мысли.

По сравнению с бета-версией удалось заметно снизить возрастной ценз для читателей, по крайней мере с 21+ до 18+.

Особую благодарность автор выражает редактору, убравшему из книги практически всю ненормативную лексику, благодаря чему книга стала значительно компактнее, а на освободившееся от текста место удалось поместить большее количество рисунков, часть из которых, правда, впоследствии пришлось из тех же соображений заменить нотными примерами. А потом из цензурных соображений удалить и их.

Правда, главы про дирижеров и детей, обучающихся музыке, в результате подобных зачисток исчезли целиком. Справедливости ради, надо заметить, что подобные случаи в русской литературе уже бывали. Достаточно вспомнить главы IX, XIII, XIV, XXXIX, XXL и др., возможно по тем же причинам выпиленные полностью Пушкиным из «Евгения Онегина», или ставшую уже канонической «Серп и Молот — Карачарово», которую любой современный школьник отбарабанит вам наизусть без запинки, даже не вставая на табуреточку перед началом декламации.

К настоящему изданию пришлось написать эти главы заново, оставив от первой версии только часть предлогов и отдельные знаки препинания.

Автор вынужден был удалить также и небольшую главу об опере Жака Оффенбаха «Сказки Гофмана» из-за арии Офелии, Корделии, Коппелии, Одилии, Олимпии, в общем, этой чертовой куклы, потому что ее появление в книге, видите ли, оскорбляет религиозные чувства вудуистов.

Из главы «Скрипка» я убрал все упоминания об одном выдающемся скрипаче, потому что он занял у меня пятьсот рублей до получки и не вернул. Вернет — восстановлю текст снова. За тысячу напишу, как он хорошо играет. (Кстати, к остальным это тоже относится. На правах рекламы.)

В главе о студийной звукозаписи подзаголовок «Запись дубля» читать именно так, как я сейчас написал, а не так, как это сделала сексуально озабоченная и вечно поддатая стенографистка, напечатавшая, как услышала, произвольно расставив пробелы, и не поленившись перед последним получившимся у нее словом, поставить запятую.

Превратив таким образом серьезный материал в порнографию.

Да, кстати. Из-за технической ошибки, связанной с некорректной работой shortcuts связанных с буфером обмена, следующий фрагмент

“...одной рукой она вцепилась в плечо Адама, а другую погрузила в его густые черные волосы на затылке. Из груди Адама вырвался стон страсти. Мэлори жадно отвечала на его поцелуй, ее язык сплетался с языком Адама.

Однако ему мало было этой ласки, он хотел большего. Его возбуждение достигло своего предела. Не прерывая поцелуй, он повалил Мэлори на спину, и ее длинные темные волосы рассыпались по подушке. Он стал расстегивать пуговицы на вороте ночной рубашки...”

необходимо читать как

“...первые такты после завершения заключительной партии (такт 6 после ц. 5) наводят на мысль о том, что начинается вариантное повторение экспозиции: звучит тема вступления, а за ней и главная партия (ц. 6), полифонически сконцентрированная в одном проведении тем. Удостоверившись в том, что наступила знакомая каденция в конце главной партии (ср. такты 2 до цц. 2 и 7), мы уже готовимся прослушать все последующие темы экспозиции. Но композитор с большим юмором обманывает наши ожидания. Вместо связующей партии с присущим ей ускорением темпа (Frish) звучит заключительное построение в G-dur в неожиданно медленном темпе (wieder sehr ruhig und etwas zurückhaltend)”.

Далее. Чисто технические опечатки

Стр. 54 вместо “Вебер” читать “Вагнер”

Стр. 59 вместо “Вагнер” читать “Веберн”

ВЕЗДЕ вместо “Дон Жуан” читать “Дон Кихот”. И наоборот. Проще говоря, в комплекте с фамилией Моцарт — Дон Жуан, а с фамилией Минкус — наоборот. В случае с Рихардом Штраусом — на свое усмотрение, но правильнее будет все же Дон Кихот. Стр. 896 вместо “..... этот...” читать “великий маэстро”. Ой, виноват, глава уже удалена (см. выше). В главе «Альт» вместо слов “трехмиллиметровая фанера” читать “нижняя дека”.

Стр. 275–315 и 1095–1564 не читать вовсе. Я так и не понял, что имел в виду, когда писал. А теперь вычеркивать жалко. Пусть будет.

Стр. 698 вместо слов “две бутылки портвейна” читать “двойной скрипичный концерт И. С. Баха (видимо, тогда меня что-то отвлекло).

Стр. 719 вместо “Донна Роза” читать “Мона Лиза”. Стр. 913 вместо “...как говорил В. И. Ленин” читать “Так говорил Заратустра”.

Если в тексте попадает словосочетание “Владимир Владимирович”, то оно может относиться только к Маяковскому, Софроницкому или Набокову. И нечего тут фантазировать.

В главе, посвященной технической и исторической эволюции музыкальных инструментов, все эти процессы отслеживаются на примере грузинской музыкальной культуры. Рассматривается значительное количество народных музыкальных инструментов, таких, в частности, как цоликаури, чхавери, тибани, вазисубани, ахашени, телиани, наконец, напареули с его божественным тембром. Я уже не говорю о киндзмараули, для которого был написан не один блистательный концерт с оркестром.

И тем не менее материал, изложенный в этой главе, явно недостаточен и требует дальнейшего изучения.

Да, там была еще глава, посвященная исполнению балетной музыки, но вопрос о том, помогает ли хорошему танцору то, что мешает плохому, так и остался нераскрытым. Не успел. Правда, есть глава, посвященная тому, как ребенка со скрипки переводят на альт, а с виолончели на контрабас. Но тема перевода плохого танцора путем несложной операции в певцы-кастраты выходит за рамки данной монографии. Хотя, видимо, достаточно освещена в учебнике музыкальной литературы для муз. училищ в части, посвященной соответствующему историческому периоду.

И некоторые мелочи в конце

Шестую симфонию, упоминаемую на стр. 294, написал вовсе не Чайковский и не Бетховен, как можно было бы предположить, а Шостакович. Что же касается Гайдна, то его первой симфонией была сразу 40-я. Но не соль минор, как у Моцарта, а фа мажор. (Хотя Симфония № 3 и была написана им раньше.) До соль минора он добрался только в симфонии № 83. Справедливости ради надо заметить, что он и написал их до хрена, а именно 104. Отдавая должное своеобразному чувству юмора Иосифа Гайдна, хотелось бы особо отметить, что его “Прощальная симфония” парадоксальным образом не является хронологически последней им написанной, а находится где-то приблизительно между № 44 и № 46.

Р. С. Творческие планы

Собираюсь написать книгу для детей младшего школьного возраста “Занимательная полифония” с вложенной на диске компьютерной игрой “Собери фугу” в жанре стратегии и RPG с юнитами от И. С. Баха, а для старшего школьного возраста монографию “Чайковский”, учитывая неожиданно возросший интерес общественности к композитору.

Автор настоятельно просит читателя не верить ни единому его слову.

Отзывы

...Я точно знаю, на какую полку встанет эта книжка после того, как будет несколько раз перечитана, растаскана на цитаты, когда родные и друзья начнут шарахаться от меня, заведя с ней в руках, потому, что особо любимые места уже были зачитаны вслух много раз. Это — как

анекдот: если он хорош, его нельзя смаковать в одиночку, ты начинаешь его рассказывать всем.

Книжку эту написал мой старший товарищ по Гнесинской десятилетке Володя Зисман. И в те далекие годы он вежливо и уверенно отвечал на любой вопрос, ну, на крайняк, отзванивал тебе на следующий день. Мое уважение и обожание он вызвал, переделав на переменке задачу по гармонии в Вальс для 4 саксофонов (гипотетических, конечно, где их взять?) и добил, разместив в школьной стенгазете, посвященной Дню Советской армии, статью собственного сочинения “Гершвин и биг бит”, висела такая около учительской аж до летних каникул.

Позже судьба и жажда наживы сводила нас на записях, разнообразных “проектах” и даже в незабываемой поездке в Пхеньян, Северная Корея. И с каждым годом Володя все более приобретал черты вудиалленовского раби Радица, о котором говорили, “что присущее ему чувство юмора вдохновило немало погромов”. Обошлось пока без погромов, но умение говорить и писать и умно, и смешно, а также желание докопаться до основ любимого дела всей жизни, роднит его с далекими предками.

Два года назад оркестр «Новой оперы» надолго уехал во Францию сопровождать Дмитрия Маликова в его попсокласической программе.

И оттуда, почти онлайн, Володя вел репортаж в ЖЖ — не то что простой француз, даже Бедекер позавидует. Плюс немного оркестрового быта.

В качестве лирических отступлений время от времени появлялись колонки про разные музыкальные инструменты, да еще снабженные замечательными иллюстрациями Евгении Двоскиной.

Книга, которую вы держите в руках, и есть переработанный и дополненный вариант тех колонок про инструменты. Мне искренне хочется, чтобы чтение доставило вам то же удовольствие, что и мне.

...Я точно знаю, на какую полку встанет эта книжка после того, как будет несколько раз перечитана и растаскана на цитаты. У меня на полках ей место рядом с “Родной речью” Вайля — Гениса и “Путешествием по стране сионских мудрецов” Окуня — Губермана.

Ибо она написана с той же жовиальностью, знанием предмета и любовью к нему

Андрей Иков, трубач и друг автора

Очень нужная и полезная книга не только для всех тех, кто интересуется и хочет узнать ближе как лицевую сторону, так и изнанку предмета, но также и для различных участников описываемых процессов, получающих ценную и редкую возможность взглянуть на себя со стороны, и даже, может быть, сделать кое-какие полезные выводы...

Александр Ведерников, дирижер

Искрометный юмор, легкий разговорный язык, повествование, от которого невозможно оторваться — увлекает как детектив и смешит как анекдот. Но что особенно поразительно, незаметно получаешь глубокие знания по оркестру — что это такое, кто в нем сидит, что они там все делают, как рождается музыка, которая пленяет душу и будоражит умы... Словом, «Десять негрятят», «Одиннадцать минут» и «Двенадцать стульев» в одном, изящной формы, флаконе!

Юрий Каспаров, композитор

Местами до слез смешно, местами светло и печально, где-то на страницах книги нам встречаются легенды, переходящие из уст в уста всё к новым и новым поколениям, а где-то и моменты личной жизненной философии...

Автор — музыкант-профессионал, и он живым языком оркестрового закулисья описывает свою жизнь, рассказывает о необыкновенных и скрытых от широкой аудитории деталях, которые известны только таким же профи, как и он сам.

Екатерина Мечетина, пианистка

Ура! Наконец-то появилась эта книга — путеводитель по оркестру, написанный изнутри, *de profundis*, так сказать. Я уверен в том, что ее ждет оглушительный успех. Все, кто знаком с жизнью оркестра не понаслышке, отметят ее аутентичность. А те, для кого оркестр не более, чем собрание людей во фраках, играющих на больших и маленьких скрипках или странных дудках, надеюсь, проникнутся искренним уважением к людям, отдающим свою жизнь музыке (это не пафос!) и откроют для себя массу интересного, неожиданного, поучительного... И, конечно, гомерически смешного — оркестровый юмор,

помогающий музыкантам выжить, оркестровые байки и легенды, передающиеся через века и страны, гомерически смешные, а иногда и трагические — для меня это неотъемлемая часть музыкальной культуры. Я с огромным удовольствием читал отрывки, можно сказать, заготовки этой книги в ЖЖ, с нетерпением ожидая каждого следующего поста, и хочется искренне поблагодарить Андрея Икова, убедившего автора найти время и силы для того, чтобы превратить их в полноценную книгу. Остается только позавидовать читателям, начинающим это увлекательное путешествие в феллиниевский мир оркестра.

Дмитрий Лисе, дирижер

Об оркестре написано очень много в разные времена разными авторами. Как правило, это в большей степени научно-образовательная литература, в которой оркестр чаще рассматривается как состав инструментов или групп инструментов. Мне же оркестр всегда был интереснее как состав людей,

состав талантливых музыкантов с ярко выраженными чертами своих музыкальных инструментов, некий социум, маленькое государство, в котором люди являются олицетворением голоса своего инструмента и их роль в этом государстве определена ролью их инструмента в оркестре.

Я прочел книгу легко, с большим увлечением и удовольствием. Так точно, образно и с ярко выраженным чувством юмора может писать человек, который сам есть плоть от плоти удивительного явления, имя которому — симфонический оркестр.

Юрий Потееenko, композитор

Если вы знаток оркестровых баек, то здесь вы найдете их полную коллекцию. Если вы про оркестрантов ничего не слышали, то сможете почерпнуть из этой книги много информации об этом специфическом виде специалистов. Если вы представляете себе мир классической музыки исключительно в возвышенных тонах, вам не повредит прописанная здесь здоровая доза цинизма. А если вы еще недавно парились в ЖЖ, то нет лучшего средства распалить вашу ностальгию, чем «Путеводитель по оркестру и его задворкам».

Петр Поспелов, музыкальный критик, композитор

издание и автор

Владимир Александрович Зисман

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ОРКЕСТРУ И ЕГО ЗАДВОРКАМ

Ведущий редактор И. Епифанова Художественный редактор Ю. Межова Технический редактор В. Беляева Компьютерная верстка Т. Алиевой Корректор В. Лескова

ООО «Издательство АСТ»

129085, г. Москва, Звездный бульвар, д. 21, строение 3, комната 5

Отпечатано с готового оригинал-макета в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие «Правда Севера». 163002, г. Архангельск, пр. Новгородский, 32.

Тел./факс (8182) 64-14-54, тел.: (8182) 65-37-65, 65-38-78, 29-20-81

Автор книги — оркестровый музыкант. В силу природной любознательности оказывался то в симфонических оркестрах, то в музыкальных театрах, играл мюзиклы, джаз и камерную музыку. Поэтому все, описанное в этой книге, видел изнутри. А полученное в молодые годы образование музыканта-теоретика помогло поставить все слова в нужном порядке.

