

Арте́м Варгафти́к

СЕКРЕТЫ ВЕЛИКИХ КОМПОЗИТОРОВ

ГЛ *Классика лекций*

Классика лекций

Артем Варгафтик

Секреты великих композиторов

«Издательство АСТ»

2021

УДК 7.01
ББК 85

Варгафтик А.

Секреты великих композиторов / А. Варгафтик — «Издательство АСТ», 2021 — (Классика лекций)

ISBN 978-5-17-136457-1

Артем Варгафтик – известный музыкальный критик, радио- и тележурналист. Его передачи «Оркестровая яма» и «Партитуры не горят» были удостоены национальной телевизионной премии «ТЭФИ». С 2007 года А. Варгафтик сотрудничает с Московской филармонией и другими концертными организациями страны в качестве лектора. Настоящая книга по жанру напоминает «музыкальное расследование». Интересно узнавать, как в зеркале времени искажаются те или иные простые вещи и события, как они приобретают черты многозначительности, величия, загадочности или напротив – демонизируются и обесцениваются. Автор рассказывает о музыкальных легендах, мистификациях, тайнах появления знаменитых партитур, ставших мировой классикой. Героями книги стали Малер, Бетховен, Вагнер, Бизе, Моцарт, Сальери, Гендель, Шопен, Паганини, Шуман и другие, в биографиях которых читателю откроется много неожиданного. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 7.01
ББК 85

ISBN 978-5-17-136457-1

© Варгафтик А., 2021
© Издательство АСТ, 2021

Содержание

От автора	6
Густав Малер	7
Людвиг ван Бетховен	16
Конец ознакомительного фрагмента.	19

Артем Михайлович Варгафтик

Секреты великих композиторов

© А.М. Варгафтик, 2021

© ООО «Издательство АСТ», 2021

От автора

Уважаемый читатель!

Спешу заверить Вас в том, что эта книга совершенно не предназначена для того, чтобы Вас чему-то научить. Автор не только не преследует никаких просветительских целей – но более того, честно старался избегать даже малейших попыток «сеять разумное, доброе, вечное» в чьих-либо умах или душах. Покорнейше прошу также оградить меня от подозрений в «пропаганде классического музыкального искусства», ибо нет более бесполезного и бессмысленного занятия, а равно и более «криво поставленной» задачи.

Это просто – дневник наблюдений за историей музыки. Ваш покорный слуга вел (и продолжает вести) его в процессе журналистской работы с тем (порой любопытнейшим, порой весьма скучным и однообразным) материалом, который история сохранила и продолжает передавать по наследству от эпохи к эпохе. Интересно следить за тем, как в зеркале времени искажаются те или иные простые вещи и события, как они приобретают черты многозначительности, величия или загадочности, или напротив – демонизируются и обесцениваются. Еще интереснее наблюдать за тем, как многие случайно сказанные слова становятся весомыми фактами и начисто теряют связь с той – прежде всего, музыкальной – реальностью, которая вызвала их к жизни.

В «дневнике» естественным образом отсутствуют хронологический порядок изложения, строгая логическая направленность, так называемый «научный подход» и авторские предубеждения в отношении тех имен, фактов и произведений, о которых идет речь. Употребляемое иногда выражение «музыкальное расследование» является не более чем фигурой речи, поскольку автор пользуется исключительно общедоступными данными и никаких «следственных действий» (как то: опознаний, очных ставок, допросов или экспериментов) проводить никогда и не думал. Как и выводить кого-либо «на чистую воду».

Это попытка разобраться и понять, а не проповедовать и внушать. (И на какое-то время удовлетворить свое музыкантское любопытство за счет издателя.) А если хотя бы одному человеку мне удастся передать свой интерес к предмету, то значит – наше время потрачено не зря.

Густав Малер

Расставание с иллюзиями

Первая симфония

Так называемое музыкальное расследование – вообще-то, дело рискованное, хотя бы потому, что никаких окончательных суждений или юридических доказательств, никаких улик (ни за, ни против чего бы то ни было) мы все равно добыть не сможем, да и не стараемся, честно говоря. Законы музыки, гармонии и красоты предусматривают несколько иную меру ответственности, чем законы гражданские или уголовные. Убедило, проняло, заставило замолчать и прислушаться нас с вами то или иное произведение, а порой – несколько звучащих секунд, пара тактов, случайный набор звуков – или пролетело мимо ушей? Вот в чем вся штука... А если задело и не пролетело мимо, то – почему? И кто над кем, в конце концов, властен? Мы – над музыкой или она – над нами?

Оказывается, дело не в хронике событий и фактов, из которых составлена ткань чьей-то чужой и давно прошедшей жизни. А в том, что часто настоящая музыка оказывается стенографической записью наших собственных мыслей, мучений и умозаключений, более того, неожиданным образом – и записью нашей, еще не случившейся, истории, которую мы, собственно, и попытаемся расшифровать.

Первым нашим расследованием будет история одной симфонии, где вопиющих логических противоречий и улик больше чем достаточно. Речь идет как раз о том, что мы уже давно слышим, – первой по счету из девяти симфоний Густава Малера.

Малер – одногодок Антона Павловича Чехова (прожил, правда, чуть дольше, но все равно до обидного коротко, 51 год) и оставил по себе загадок не меньше, зато куда больше криво-толков, непонимания, запретов, возмущения и недоумения у высоколобых ценителей музыки. Кстати, было время, когда «ценители», которых еще называют «искусствоведами в штатском», совершенно серьезно запрещали не только его играть и петь, но даже выдавать на руки его партитуры в нотных библиотеках, утверждая, что это «дегенеративная», «вырожденческая» и чрезвычайно вредная музыка. И в сталинской советской империи, и в гитлеровском «тысячелетнем рейхе» – почти одновременно в двух странах и почти одинаковыми словами. К чему бы это? Чем мог музыкант, умерший в 1911 году, так сильно насолить строителям светлого будущего за колючей проволокой, да еще и быть опасным для них столько лет тому вперед? Политики и политика тут, однако же, совершенно ни при чем.

1892-й год. Гамбург. В местной опере дается первая на немецком языке постановка *Евгения Онегина* Чайковского. Петр Ильич – в восторге от того, что за пультом стоит не просто ремесленник и не просто капельмейстер, а настоящий артист и человек, способный читать чужую музыку как свою. Это 32-летний Густав Малер. Как он работал? Чего требовал от музыкантов? Лаской ли, кнутом ли – он заставлял их играть так, что музыка Чайковского преображалась буквально на глазах у Петра Ильича.

Мы не расстаемся с Петром Ильичом – он нам еще понадобится в качестве бесценного свидетеля и очень важной в нашей истории персоны, хотя история-то вроде совсем не о нем. Но, все же! Что надо было сделать, чтобы получить от него такую путевку в жизнь? И это при том, что ни Чайковский, ни добрая половина людей (а то и все три четверти), слышавших Малера при его жизни и знавших, что такой Густав Малер вообще существует, ничего не знали о его занятиях сочинительством. А те оставшиеся, кто знали (половина ли их была, четверть, осьмушка – кто считал?), знали о нем лишь то, что это выдающийся дирижер, кото-

рый, кажется, сочинил что-то эклектичное, то есть разнородные музыкальные находки смешал в одну кучу так, что лучше бы и не сочинял ничего. Откуда они это взяли, мы тоже разберемся, но сначала – что же там мог такого найти Петр Ильич? Или, например, Сергей Рахманинов (которому Малер дирижировал американскую премьеру его *Третьего фортепианного концерта* в нью-йоркском Карнеги-холле), тоже опомниться, говорят, не мог, что за чудо-капельмейстер этот Малер!

А все дело в том, что, во-первых, Малер все, что слышал, всегда принимал лично на свой счет. Так было и с *Евгением Онегиным*, и с Бетховеном, которому Малер, не стеснясь, дописывал в партитуру лишние инструменты, чтобы лучше, резче, острее было слышно. Во-вторых, с самого начала, только беря партитуру в руки, Малер знал, что музыка – это не то, что там мелкими черными значками нарисовано, а – то, что он с ней сделает. Он не боялся того, чего боялись (или, скажем мягко, справедливо опасались) другие маэстро – позволять себе вольности и доверять именно своему дирижерскому глазу, своему слуху, своим эмоциям.

А вскипал он, как электрический чайник, моментально. И в отличие от электроприбора с водой – остудить его было почти невозможно. Один раз, репетируя, правда, свою собственную *Третью симфонию* (это гигантская звуковая версия философской книги Ницше «Веселая наука»), Малер поставил дирижерский рекорд, который не побит и по сей день – да, я бы хотел посмотреть на дирижера, которому позволят побить этот страшный рекорд! – в пассаже из четырех тактов он остановил оркестр 85(!) раз, и каждый раз его категорически не устраивало, что и как музыканты играют, он вносил поправки в темп, характер, штрих, акценты и так далее – до полного изнеможения. Репетиция, рабочее время оркестра давно были просрочены часа на полтора, и его, просто в холодном поту, увели за сцену. Есть люди, которые сразу поставят по одному этому эпизоду почти что диагноз «перфекционизм» – это до того сильное, что почти уже болезненное стремление к совершенству. Был ли Малер «психом», в нашем понимании этого неприятного, обидного слова?

Любая музыка – даже в десятки раз более простая, нехитрая и «дешевая», чем у Малера, – это сложнейшая умственная работа, и с ней не справится не только человек, который «немного того» или «не в себе», но и профессионал, если он нервничает или сильно беспокоится о чем-то постороннем. Хитросплетения звучащих линий, десятки строк одна над другой, равновесие огромных оркестровых масс, форма, развитие – это никак не для пациентов в смирительных рубашках.

Но бывает и по-другому, и это можно услышать в музыке, которая построена именно на этом ощущении «разноголосицы мнений в одной голове», и при этом получается шедевр.

Однажды Малер, проходя с друзьями по городской площади в воскресный день, вдруг остановился в таком месте, где с одной стороны играл шарманщик, с другой доносились звуки любительского хора пекарей, а наискосок проходил военный оркестр местного гарнизона. От такого гвалта уйти бы поскорее, пока в ушах не зазвенело и не заболела голова, а он поднял руку и сказал (это на всю жизнь запомнила одна дама, которая там была): «Вот, слушайте, это и есть то, что я пытаюсь записать нотами! Вот истинная полифония, истинное многозвучие, многоголосие жизни...» (Одновременно это и шизофрения высшего порядка, если кому угодно.)

Малер первым сделал эту полифонию жизни предметом искусства – да так, что некоторым до сих пор страшно, а многие уже смогли преодолеть страх и услышать за этим красоту, какой до Малера не было ни у кого из классиков высокой, как сейчас говорят, «серьезной» музыки. И еще – к вопросу «как и из чего делаются шедевры?» Малер первым придумал, как сделать настоящим искусством все то бульварное, грязноватое, низменное, банальное, пошлое, что составляет для музыки и для слышащего музыку человека постоянную окружающую среду. Естественно, среда эта – как бы помягче сказать – не стерильна. Среда, в которой на самом деле живет и растет музыка, это не лаборатория, не церковный алтарь и не инкубатор, и не в белых перчатках ее там делают. Если кто-то будет говорить вам про «святость», «непорочность»

и «чистоту» появления музыки на свет – не верьте ему! Строгие меломаны (и профессора консерваторий) частенько воспринимают ее – естественную среду, откуда берется музыка, – просто как досадный раздражитель, грязный фон, помеху. И очень этого пугаются, стараются оградить истинные шедевры от попадания на них этой «пыли», «копоти» – только не физической, природной, а звуковой, но тоже реальной. Посадить музыку под колпак невозможно, но надо ли так откровенно спорить с поклонниками «чистого», прокипяченного и отфильтрованного через белую марлю музыкального стиля? Малер говорит: надо! – и не словами, а нотами, что куда эффективнее и слышнее.

Симфония – как было принято у классиков, основоположников, столпов большой музыки – это железная логика плюс серьезные обобщения, концепции и выстроенная по кирпичику музыкальная форма, здание точно рассчитанных пропорций, почти что храм, во всяком случае – воздушный замок.

Малер говорит: ничего подобного! Симфония у Малера – это такое место, где сходятся линии многих интриг, драм, скандалов, обид, анекдотов. Где встречаются (иногда в первый и последний раз) почти все музыкальные персонажи, с которыми имел дело Густав Малер – дирижер, музыкант, фантазер, пророк, верхогляд – кому как больше нравится. Это полигон жизни, где дует с нескольких сторон, где опасно, и бояться какого-то одного сквозняка уже явно не приходится...

Траурный марш из *Первой симфонии* Малера стал первым случаем в истории музыки, когда была написана настоящая – страшноватая и захватывающая – карикатура, причем не в шутку, а на полном серьезе. Что может быть более святым для нормального человека, чем граница жизни и смерти, более серьезным, менее подходящим для всяких упражнений в остроумии, чем похороны? Но в том-то и дело, что никаких упражнений и никакого остроумия тут нет даже и в помине! Просто Малер здесь в первый раз показал свою настоящую хватку и характер как композитор – в полном смысле слова. Не просто мелодист или выдумщик, а человек, меняющий облик мира в ваших глазах, если вы слышите его как бы ушами Малера!

Говорят, что, когда Малер сам стоял за пультом, создавалось полное впечатление страшного и одновременно до слез смешного траурного шествия, и это действо просто завораживало... Особенно в тот очень короткий и совершенно неожиданный момент, когда вся процессия с каким-то отчаянным рвением пускается в пляс! Некоторым даже казалось, что Малер дирижирует как бы процедурой собственных похорон и слегка подсмеивается над той жалостью, которую это зрелище вызывает в его еще живом и очень больном сердце.

Малеру почему-то не по себе. Что с ним, в самом деле? У него нечиста совесть, у него долги, у него проблемы с любимой женщиной? Не будем задавать лишних вопросов, вернемся еще раз к началу третьей части малеровской *Первой симфонии* – симфонии, которую при ее первом исполнении в Будапеште под авторским управлением ждал вполне естественный сокрушительный провал. Публика узнала: вот характерные шаги процессии, которая явно ничего другого, кроме гроба, нести не может. Это ситуация, в которой все становится на свои места, хотя и не перестает быть карикатурой. Сходство с жизнью показано через гигантские преувеличения, через передразнивание этой жизни. Один проницательный историк музыки, что-то слышавший от самого Густава Малера, описал это так: траурный марш в манере Калло. И действительно, существует гравюра этого художника, где изображено нечто подобное: звери хоронят охотника, который всю жизнь гонялся за ними, ловил их силками, стрелял, наводил ужас на все население леса и округи. Вряд ли он был симпатичен – по крайней мере, тем, кому теперь выпало нести его ногами вперед. И Малер на глазах у изумленной публики нарушает знаменитую заповедь «хорошего тона»: о покойниках или хорошо, или ничего. И как нарушает!

На самом деле, то, чем пользуется Малер, вовсе не его изобретение, это одна из тех подзаконных вещей жизни, которые просто больше никто не слышал: студенческая песенка «Что ж ты спишь, братец Яков» старше нас с вами и Малера лет на семьсот. Вот только звучит она здесь в

нарочито серьезном виде, как бы переодетая в черный похоронный пиджак не по размеру, взятый напрокат в бюро ритуальных услуг. «На алых подушечках награды Родины...» – это одна сторона дела, вполне официальная. Оркестр из жаб, дроздов, лисиц, зайцев, медведей вполне серьезно, очень даже натурально льет такие крокодиловы слезы, что можно расчувствоваться. Кстати, Малер ссылался здесь на так называемых «богемских» (то есть чешских) музыкантов, чьи фольклорные наигрыши дали ему повод пофантазировать. Правда, все дело в том, как это услышать. Вам никогда не приходилось быть в подобной ситуации на месте людей, про которых поэт сказал «и терзали Шопена лабухи...»? Если нет, то поверьте, что можно на вещи смотреть как бы из разных углов – либо «высокохудожественно исполнять шедевр скорби и печали» – за приличествующее случаю вознаграждение, либо «лабать жмура» (выражение тех, кто это делает). То есть играть на похоронах, а «жмур», как известно, на языке кладбищенских работников, это «клиент», покойник. И ведь играть клиенту можно и так, чтобы всем захотелось поскорее разойтись (причем это тоже творческая задача для музыканта с простуженными легкими).

Короче говоря, откуда Малер все это взял? Ведь это – злонамеренное опошление, искажение (если не осквернение!) таинства смерти, да и вообще, говоря высоким «штилем», духовных ценностей человечества! Но не будем повторять за министром пропаганды Третьего рейха доктором Йозефом Геббельсом и его советскими коллегами их заклинания, лучше послушаем, откуда что берется и что из чего делается... И где там эти музыканты-то народные? Подать их сюда!

Так вышло, что теперь нет уже ничего, что бы напоминало о той жизни, из которой Малер вырвался в дирижеры и в музыканты. Еврейское местечко Калиште в Моравии тогда – черта оседлости великой и нерушимой Австро-Венгерской империи. Хасидские нигуним – напевы и наигрыши местечковых музыкантов, которые на языке восточноевропейских евреев называются клейзморим («клеизмер» еще с библейских времен означает «орудие музыки», живой инструмент). Их манера «играть в музыку», когда чем веселее пляшут, тем грустнее мотивчик, отпечаталась у Малера в мозгу крепко-накрепко, как и интонации их речи, их способ молиться своему Богу, про который один маленький мальчик (сын хазана – то есть кантора), первый раз вместе с мамой попавший на верхний, женский этаж синагоги, сразу же спросил: «Мамочка, а почему папа плачет?» А папа не плакал – он вел службу в Судный день...

Вы спросите: а куда же все это делось? А вот куда: те же люди, которые находили, что музыку Малера надо запретить и изъять из обращения, чтобы ее никто больше не слышал, пришли к заключению, что еврейский вопрос надо решить окончательно. Построили сначала очень продвинутую расовую теорию, а потом и печи, газовые камеры, лагеря смерти для тех, кто имел несчастье родиться среди неполноценного народа, не имеющего права жить на земле. И шесть миллионов живых людей были уничтожены просто потому, что у них неправильный «лицевой угол» и они не уродились истинными арийцами, хотя многие из них значительно лучше говорили и писали по-немецки (на языке «истинных арийцев»), чем мясники и живодеры, которые писали на них доносы и водили их под конвоем. Правда, все это началось через тридцать лет после того, как Густав Малер умер, и больше чем через полвека после того, как он поставил точку в партитуре *Первой симфонии*. А еще несколько лет спустя десять нацистских преступников (доктор Геббельс тоже) были, по приговору Нюрнбергского военного трибунала, повешены за преступления против человечества – и висели как «истинные арийцы». Сыграли им кто-то «малеровский отходняк»? Жаль, если нет...

Итак, симфония – для Малера – это тот полигон жизни, где встречаются и клейзмеры, и звери, которые хоронят охотника, плача по нему фальшивыми слезами, и грубые деревенские танцующие со стуком деревянных башмаков, и звуки затихшего леса, и страшный марш, где тоже за решительностью и уверенностью проступают чьи-то тупые рыла и ослиные уши... А

что еще? А еще, как живая, вдруг появляется тень Петра Ильича Чайковского. И в этом нет ничего удивительного, потому что тогда Петр Ильич был жив-здоров и уже очень знаменит...

Вообще-то, это вовсе не тень, а совершенно определенная, узнаваемая тема любви из оркестровой увертюры *Ромео и Джульетта* – такая красивая и запоминающаяся, что ее слишком часто «вырезают» из целого симфонического произведения, чтобы послушать отдельно в виде вечнозеленого лирического хита.

А Малер как бы дописывает ее за Чайковского, продолжая ровно с того места, где Петр Ильич остановился. Именно – как бы дописывает. Если положить эти два лирических «излияния» рядом, то можно пора-зиться, прежде всего... тактичности Малера. Будучи музыкальным карикатуристом такого класса, он почему-то не считал возможным хотя бы одним штришком высмеять «искреннее, светлое чувство» недостижимой любви, подшутить над Петром Ильичом. Интересно, почему?..

Получается так, что Малер как бы сталкивает лбами всех персонажей, которые до этого вообще не встречались. А в самых последних тактах провозглашает силами шести охотничьих рогов (валторн) ту музыку, отзвуки которой потом, много лет спустя, станут звуковым девизом приключений волка и зайца, мультипликационной эпопеи «Ну, погоди!»

Вот из чего делаются шедевры – из опережения времени, забегающего вперед (иногда на пятьдесят, а иногда и на сто лет), карандашных набросков, отчаянно смахивающих на карикатуру, и обрывков собственных иллюзий, расставание с которыми и есть работа настоящего художника. Не всякий справится, но история все расставляет по своим местам, и Малер как живой говорит с нами о том, что его волнует и что уже не волнует, а только смешит...

Вторая симфония

Давным-давно, в XX веке, один человек, приехавший в Россию с Запада, сказал крылатую фразу: «Все там у них ничего, только с духовкой плохо». По-видимому, речь идет о сакральном, объемном, никак точно не определяемом понятии «духовности». Что это могло бы значить на языке простых (или очень непростых), но живых человеческих чувств, мы попробуем выяснить. Для этого нам потребуется всего одна жизненная история – только один эпизод в судьбе композитора Густава Малера. И одна его партитура, которая очень кстати называется *Воскрешение*, или *Воскресение* – *Die Auferstehung*. Одна ключевая фраза в этой партитуре по-немецки звучит так: «Du wirst auferstehen!» – «Ты воскреснешь!»

Добрая половина событий этой истории – до того, как им стать реальностью, – произошла в голове, в душе и в сердце Малера, причем было все это в маленьком провинциальном германском городе Касселе, бывшей столице ныне не существующего Вестфальского королевства. В сезоне 1883/84 года Малер служил здесь дирижером в оперном театре. Работу эту Малер довольно скоро бросил – она его не устраивала, так как Малер не мог сделать спектакли такими, какими хотел бы их слышать. Не хватало власти: хористы подчинялись главному режиссеру театра, а оркестр – главному дирижеру. И именно в этом театре у Малера была интрижка, а на самом деле бурный, страстный, пламенный любовный роман с некоей певицей-сопрано, причем мы никогда не узнаем с какой.

В письмах Малера его венскому другу Фридриху Леру имя возлюбленной ни разу не называется. Но как раз по этому поводу Малер и сочинил свои *Песни странствующего подмастерья* на собственный текст. Именно из них будет собрана потом его *Первая симфония* со знаменитым *Траурным маршем*, где, как казалось многим его современникам, «звери хоронят охотника и плачут по нему фальшивыми слезами». И тогда же, в Касселе, у него родится мысль о том, что в следующей своей симфонии он непременно должен хоронить героя *Первой*. И еще задолго до того, как это все будет занесено на нотную бумагу, Малер фактически придумал свою следующую симфонию. Первоначально планировалась некая одностая оркестро-

вая музыка минут на 20–25, которая должна была называться *Totenfeier*, что значит «тризна», поминки.

Премьера *Второй симфонии* состоялась более десяти лет спустя, 13 декабря 1895 года, в Берлине, столице Пруссии. Симфония очень сильно разрослась и увеличилась по сравнению со своей начальной версией – *Totenfeier*. Теперь это – полтора часа звучания, пять частей, хор, два солиста – как минимум сто сорок человек участников исполнения! Малер буквально идет на рекорд музыкальной гигантомании. Причем если верно то, что он сам говорил о своих симфониях как о «моделях мира в целом», то *Вторая симфония* – это модель молодого, только что созданного и явно очень опасного мира, где все постоянно заливают, извергается, взрывается, происходят огромные тектонические разломы, сдвиги каких-то огромных пластов. С точки зрения карьеры Малера, это – взлет: после премьеры о нем впервые начинают говорить как о композиторе, которого уже нельзя не принимать всерьез. То есть это, по сути, начало того пути, который через каких-нибудь пятнадцать лет сведет Малера в могилу.

Но вернемся немного назад. После очень скоротечной, нервной любовной истории в кассельском театре, после очень конфликтных, напряженных дирижерских работ в Лейпциге, Будапеште и много где еще, после премьеры *Первой симфонии* в Будапеште, где публика эту музыку откровенно провалила (она была шокирована, она явно узнала в лицемерии зверей, которые хоронят охотника, свое собственное лицемерие), с 1891 года Малер – главный дирижер Оперы в Гамбурге. Именно к этому времени относятся знаменитые слова Чайковского о Малере, сказанные, когда Петр Ильич приезжал сюда на первую немецкую постановку *Евгения Онегина*: «Здесь дирижер – не какая-нибудь посредственность...» Чайковского искренне восхищало, что он жизнь вкладывает в дирижирование спектаклем. Чистая правда, но заметим, что не только свою жизнь Малер очень охотно в это дело вкладывал. Он был очень жесток как дирижер, однако результат налицо: после одной из премьер Ханс фон Бюлов, легендарный музыкант, знаменитейший человек, преподносит Малеру настоящий лавровый венок с ленточкой: «Пигмалиону Гамбургской оперы». Пигмалион же, как известно, – это тот, кто из неживого делает живое.

Кстати, а кто такой Ханс фон Бюлов? Это не мешало бы уточнить для нашего дальнейшего «расследования». Об этом человеке много где можно навести самые интересные, самые разные справки. Не только в Гамбурге, где маэстро жил, поживая на лаврах, но и продолжая много работать. Не только в Берлине, где каждое его появление воспринималось не просто тепло, а с горячим энтузиазмом – стоячими овациями и т. д. Много разных справок можно было бы навести о Хансе фон Бюлове по всей музыкальной Европе, например в Петербурге, где было точно известно, кто выступал солистом при первом исполнении знаменитого *Первого фортепианного концерта* Петра Ильича Чайковского. Можно было бы навести о нем справки и в Мюнхене, столице Баварии, где тоже точно известно, кто осуществил, по настоянию баварского короля Людвига, историческую премьеру *Тристана и Изольды* Рихарда Вагнера. Причем эта работа стоила фон Бюлову катастрофы в его семейной жизни (после этого он поклялся «с таким проходимцем и мерзавцем, как Вагнер» дела больше никогда не иметь). Можно было бы навести о нем справки и в маленьком южногерманском городе Майнингене, где в герцогской капелле у главного дирижера Ханса фон Бюлова ассистентом работал не кто иной, как очень молодой Рихард Штраус, внук знаменитого мюнхенского пивовара и будущий классик XX столетия.

Бюлов – как уверяют нас знающие люди – невероятно двинул вперед искусство дирижирования, своими могучими руками он фактически создал те чрезвычайно раздвинутые рамки, которые определяют роль дирижера в XX веке. И он увидел в том человеке, которому принес венок с надписью «Пигмалиону Гамбургской оперы», своего преемника по дирижерской линии. При этом амбиции Малера-композитора ему казались смешными, он абсолютно не при-

знавал в Малере человека, который способен что-либо сочинить. А то, что фон Бюлов слышал из сочиненного Малером, он и в грош не ставил.

В 1894 году Ханс фон Бюлов умирает. День и час его пышных похорон, момент его отпевания – это момент рождения Второй симфонии Густава Малера, потому что в этот день и час в его голове происходят следующие события – если верить Малеру, они описываются примерно так: ...я очень долго думал, нацеливался, как бы мне использовать хор в финале моей новой симфонии, симфония не клеилась. Я все думал, и меня каждый раз это останавливало: не обвинят ли меня в подражании *Девятой симфонии* Бетховена – ее хоровому финалу.

На похоронах фон Бюлова в самой большой гамбургской церкви Святого Михаила, когда хор под аккомпанемент органа запел хорал на слова Клопштока «Du wirst auferstehen!» («Ты воскреснешь!»), Малера, по его собственным словам, как громом ударило: при вспышке этой молнии одновременно ему представилась вся партитура новой симфонии, которая начинается с торжества мертвых и заканчивается хоровыми возгласами: «Ты воскреснешь!»

И что же? Ведь со всем, что Малер сообщает о своей *Второй симфонии*, со всем, что написано в партитуре ее финала, полчаса длящейся огромной и сложной развязке всей драмы, приходиться-то нужно было... знаете куда? Очень известный адрес: Вена, Берггассе, 19. К доктору Зигмунду Фрейду. Дело в том, что *Вторая симфония* Густава Малера – это от начала и до конца классический случай «эдипова комплекса», причем имевший место еще до того, как доктор Фрейд сделал свое сенсационное открытие. Открытие, в двух словах, выглядит очень страшно и непрезентабельно: оказывается, каждый человек в глубине души, причем в самой страшной ее глубине, в подсознании, желает обладать своей собственной матерью. Если разобраться в этом на уровне естественных человеческих чувств, то все не так страшно. Любой маленький человек, когда он является в этот мир – мир, где живут взрослые люди, рано или поздно сталкивается с тем (на уровне собственных младенческих переживаний, конечно неосознанных), что он видит в своем собственном отце соперника. Он ревнует мать к нему и обнаруживает, что его место уже, оказывается, кем-то занято, причем задолго до его рождения. И это болезненное переживание нужно просто перерасти и пережить, чтобы расти дальше. Однако у многих людей именно на этом месте остаются зарубки, потом они довольно долго болят – в гораздо более зрелом и сознательном возрасте.

Все в один голос говорят, что для Малера Ханс фон Бюлов – безусловно, «отцовская» фигура. Ему Малер наследует, причем почти во всех смыслах. Однако там есть проблема с ревностью: к фон Бюлову Малер ревновал... музыку. И странным образом получается, что смерть этого человека дает невероятный выплеск энергии – и эмоциональной, и музыкантской, и творческой. Причем, конечно, желание этой смерти было неосознанно для Малера, но оно коренилось именно в тех темных, плотных слоях его души, куда как раз доктор Фрейд и пролил жесткий, неприятный свет своим открытием эдипова комплекса. Кстати, любопытно еще и другое. По совсем другим причинам Малер и Фрейд встречались, и скорее всего именно на Берггассе, 19, в знаменитом кабинете с кушеткой. Правда, это было гораздо позже, почти десять лет спустя.

В записях доктора Фрейда есть мельком брошенное свидетельство о том, что (то ли в 1912, то ли в 1913 году) он консультировал дирижера и композитора Густава Малера. Это неправда, потому что в этот момент Малера уже не было в живых, Фрейд либо случайно перепутал годы, либо проявил таким образом особую врачебную деликатность. Но суть этой записи, воспоминаний и впечатлений Фрейда состояла в том, что у маэстро были очень серьезные проблемы в интимной жизни, которые с одного раза удалось если не решить, то очень существенно облегчить. А главное, Фрейд был поражен тем, как быстро и точно Малер ухватил самую суть психоанализа – метода, с помощью которого Фрейд вылечил очень многих тяжелых невротиков и очень многим людям действительно помог. Перед Малером одновременно, сразу открылась

вся картина психоанализа, точно так же, как это произошло с замыслом *Второй симфонии* во время похорон фон Бюлова.

23 февраля 1897 года тридцатисемилетний Густав Малер прошел обряд крещения в маленькой гамбургской церкви Святого Михаила (она находится шагах в ста от большой, где отпевали фон Бюлова) и стал ее официальным прихожанином. С точки зрения работы и карьеры, это был акт абсолютно неизбежный, поскольку законы тогдашней Германии, Австро-Венгрии (и России, кстати) были на сей счет абсолютно одинаковы: лицо, принадлежащее к нехристианской конфессии, не может занимать придворной должности. То есть, не будучи католиком, он не мог работать дирижером Венской придворной оперы на постоянной основе. С точки зрения своей совести, Малер совершил акт в равной степени необходимый и отвратительный – это был акт отказа от веры и убеждений его предков. Все они принадлежали к иудейской конфессии. И, вместе с тем, Малер искренне верил в то, под чем он поставил свою подпись, но его бесило, что его принуждают к этому обстоятельству в государственном порядке.

Препятствие устранено, и 15 апреля 1897 года Малер подписывает в Вене контракт на должность главного дирижера Венской придворной оперы, пока на один год. Малер сразу включается в работу, триумфы идут за триумфами, свершения за свершениями, о нем начинают говорить как о величине мирового значения. Однако Малер, когда варится в гуще каких-нибудь событий, никогда не думает о последствиях. Он и представить себе не может, что через десять лет на специальном совещании при венском дворе обер-хофмейстер будет докладывать императору, что уровень спектаклей придворной оперы снизился, сборы упали. Причиной тому – господин Малер (к тому времени главный дирижер и директор): он слишком известен, слишком знаменит, слишком часто пропадает за границей на гастролях. Закончится все это, естественно, отставкой и новым кризисом.

И вот здесь можно только горько улыбнуться известной пушкинской строчке: «О, сколько нам открытий чудных готовит просвещенья дух...» И представить себе рабочий инструмент психоаналитика, о котором доктор Фрейд любил говорить, что «конечно, никакого волшебства в кушетке нет, но что-то есть...». Пациенты должны были лежать с закрытыми глазами и говорить, говорить... Говорить первое, что им приходит в голову, чтобы таким образом нащупать дорожку в подсознание, куда в принципе вход запрещен. Наверняка Малер этой кушетки не видел, но безусловно он о ней слышал. И до чего они с Фрейдом могли договориться по очень большому вопросу – неровным, болезненным взаимоотношениям Малера с христианской религией? К ней, как, в принципе, и к любой другой религии, Фрейд относился очень сдержанно и спокойно, совершенно не принимая ее во внимание, считая ее иллюзией. С одной стороны, для Малера христианство – это государственная «обязаловка», без которой ему не дают работать в полную силу. С другой стороны – это то, что ему казалось светом истины и спасения.

И вот – несколько «неуместных» вопросов. Почему Малер так мучил тех женщин, которых он больше всего любил? И ту безымянную кассельскую актрису, и госпожу фон Вебер в Лейпциге, и молодую гамбургскую певицу Анну Мильденбург, и свою собственную жену Альму... Почему? В христианстве обожествляется человек, распятый на кресте. А второе по значению лицо в этой религии – его мать, которой суждено пережить своего собственного сына и похоронить его прежде, чем он воскреснет. Малер всегда говорил, что самым важным человеком в его жизни была его собственная мать – страдающая, хромоногая и бесконечно любимая. Оказывается, Малер в тех женщинах, которых он любил, хотел видеть отражение их обеих – и Девы Марии, и своей собственной матери, которую, кстати, тоже звали Марией.

Если симфонии Малера – это, по его утверждению, «вселенские творения», если Малер берет на себя смелость тягаться с небесными силами, предлагая свою версию мироздания, то почему в его партитурах, особенно во *Второй симфонии*, так много следов его собственных, крайне болезненных личных отношений с этим миром? Вот, например, два оглушительных удара литавр – в полной тишине. А дальше – довольно скорая, но утомительная и однообразная

оркестровая «морока» на три четверти, как будто кто-то на ручной мельнице перемалывает кофе. В принципе, это звучит почти как пародия на венский салонный оркестрик, и не исключено, что здесь Малер сказал почти все, что он думал об этой венской традиции, и вбил один из осиновых колов в могилу венской легкой музыки. След от венского вальса (если он есть в этой партитуре), – скорее кровавый.

А сама музыка взята из гораздо раньше написанной Малером песни – она называется *Проповедь святого Антония Падуанского рыбакам*. Вполне прозрачная метафора: страстное, многословное обращение к глухим, холодным существам.

Но почему у Малера все всегда получается наоборот? Хроника широко объявленной симфонической смерти (это ведь началось с *Totenfeier* – не так ли?) оборачивается Воскресением, а еще более широко объявленное Воскресение – *Вторая симфония* – оборачивается смертью. Финал *Второй симфонии* Малера начинается с грандиозного катаклизма. Впечатление такое, что в оркестре – как минимум десятибалльное землетрясение, шум поднимается страшный, ветер, молнии сверкают – Бог знает, что творится! Нужно пять или шесть минут, чтобы этот гул утих, и тогда из него могла родиться тема, которая дальше станет следовать по пятам за развитием этой музыки до самого ее победного конца. А на это нужно более получаса. В этих темных тучах рождается и кристаллизуется медленный, тяжелый, страшный церковный хорал, который (как выяснилось много позже, чем Малер его придумал), с одной стороны, сделан намеренно похожим на *Dies irae* – старинную католическую секвенцию *День гнева*, а с другой стороны, совершенно случайно, но определенно напоминает гимн Советского Союза.

Теперь смерть будет присутствовать как живой и реальный (даже слишком реальный) персонаж в каждой следующей партитуре Густава Малера. Каждый раз в новом обличье, неузнанная, но в каждой следующей симфонии композитор станет вести с ней диалог, живой и напряженный. О чем?

Если вновь вспомнить о доме на Берггассе, 19, в Вене, где, согласно надписи на мемориальной доске, Зигмундом Фрейдом была раскрыта тайна человеческих снов, то кое о чем можно догадаться. Как известно, смерть в сновидениях никогда не означает трагических событий в реальной жизни. Но этот образ может перетряхнуть, всколыхнуть человеческое сознание и пролить свет на те его области, которые раньше не были освещены. Один из проницательнейших умов XX столетия Рихард Шпехт, жена Малера Альма, сотни исполнителей, истолкователей, исследователей, почитателей, хулителей сходятся на том, что, может быть, самая короткая и емкая фраза о музыке Малера была сказана им самим. Малер будто бы сказал: мои симфонии – это события, которые произойдут в будущем...

Вот оно – будущее, оно наступило, события произошли. Причем иные из них в реальности оказались гораздо страшнее, чем самые кошмарные сны. Но может быть, нам даже не стоит пытаться предугадать, что должно в действительности случиться, чтобы в полную силу оправдались последние такты его *Второй симфонии*, где провозглашается: «Ты воскреснешь!»

Людвиг ван Бетховен Будете в Вене, заходите

Как мы все много раз слышали, есть одно известное имя, которое делит человечество удивительным образом пополам. Бетховен. И все люди на самом деле делятся на тех, для кого Бетховен – смешная, добрая и находчивая собака из американского кино, и на тех, для кого это все-таки – человек. С обыкновенной, хоть и довольно редкой фламандской фамилией, которая дословно значит «грядка со свеклой». Каждый легко сможет сам определить, к какой из этих двух категорий он относится, но, определив, не стоит все-таки спешить радоваться этому выбору.

Стандартный путь, каким обычно люди узнают что-либо о Бетховене-человеке, примерно такой: великий виртуоз почему-то стал глохнуть, потом его отвергла какая-то итальянка (некоторые даже знают, что ее звали Джульетта Гвиччарди), и появилась *Лунная соната* – медленная, печальная музыка, знаменитый шлягер. Потом судьба почему-то постучалась в дверь. И появилась *Пятая симфония* – с общеукрепляющим девизом «От мрака к свету». Потом был написан *Гимн объединенной Европы* – он же *Девятая симфония* – он же *Ода к радости*. Потом – сразу и незамедлительно – наступило бессмертие, которое продолжается до сих пор.

Схема отличная, только она и вправду, пожалуй, больше подходит для кино-собаки, чем для реального лица по фамилии Бетховен. И если заглянуть чуть-чуть дальше за страницу школьного учебника музыкальной литературы или просто отложить этот учебник на время в сторону, то обнаруживаются очень любопытные вещи, и в уже давно задокументированных, а главное, очень давно уже случившихся событиях мы находим много неожиданного.

По поводу *Пятой симфонии* и знаменитой истории о том, как судьба стучится в дверь, биографы уже замучились объяснять, что это была шутка. Трудно, правда, сказать чья, но во всяком случае ее нельзя воспринимать как руководство к действию – да и к какому?

Давным-давно, в самом начале XIX века, при живом Бетховене, городской оркестр Франкфурта-на-Майне, в первый раз получив на руки ноты его *Пятой симфонии* и начав на первой репетиции читать эти ноты с листа, сразу остановился. Собственно, после того, как был сыгран знаменитый унисон (этот самый «стук судьбы в дверь»), музыканты просто расхохотались, бросили играть и довольно долго смеялись, потому что такое начало симфонии казалось им нелепым, невозможным, и они действительно иначе как шутку это воспринимать не могли. Впрочем, потом к этому «юмору» все довольно быстро привыкли... Что касается *Лунной сонаты*, то, как и десятки других камерных (то есть предназначенных для комнатного исполнения) сочинений Людвиг ван Бетховена, она писалась в спешке, поскольку была рассчитана на конкретный заказ от конкретного лица. Чтобы получить гонорар к сроку и успеть разобраться одновременно с несколькими заказами, Бетховену никогда не приходилось думать очень долго, у него было мало времени. Вернее, его всегда чуть-чуть не хватало.

Во все игры играть надо честно и по правилам, не так ли? Те, кто играет, например, в преферанс, говорят: «Знал бы прикуп – жил бы в Ницце». Так вот, игра в классику – это такая игра, где карты, точно так же, как и в преферансе, раздаются на руки сразу все, но прикуп (секретные карты) открывают много десятилетий спустя. И если мы не будем этот прикуп раньше времени открывать, не будем нарушать правила и не будем подглядывать, то на момент, который нас интересует (1813 год), выяснится, что самая популярная и интересная публике вещь композитора по фамилии Бетховен – это вовсе не *Лунная соната* и не *Пятая симфония*. Это, конечно, и не (еще не написанная тогда) *Ода к радости*, и, конечно, не пресловутая детская пьеса *К Элизе*, в действительности адресованная даме с совсем иным именем.

То, на чем держится известность Бетховена в 1813 году, – это очень мощная разовая акция, которая имела сверхъестественный резонанс. И дала Бетховену (как говорят теперь шоумены), такие «обороты раскрутки», на которых он уже с огромной скоростью смог «ввинтиться» прямо в будущее, в великие, в классики. Это была военная игрушка – милитаристская, патриотическая. И – как положено для такого рода акций – чрезвычайно актуальная. Она касалась событий, которые были буквально у всех на слуху. Дело в том, что четыре союзные державы, четыре империи – Пруссия, Австро-Венгрия, Великобритания и Россия – объединились, чтобы наконец свалить Французскую империю и наполеоновскую армию. И вот, по случаю выдающихся успехов союзной коалиции, успехов абсолютно реальных, очень громких и действительно бывших у всех на устах в тот момент, была «отгрохана» (именно отгрохана) следующая вещичка. Пятнадцатиминутная «патриотическая песнь» с громом битв и пушками, где две английские мелодии – *Правь, Британия* и *Боже, храни королеву* – героически побеждали сопротивлявшуюся им французскую – *Мальбрук в поход собрался*.

Получить зал Венского университета под эту акцию Бетховену было вовсе не так легко. Для этого понадобилось вмешательство некоей «волосатой руки», даже двух «волосатых рук». Во-первых, пришлось подключить самого высокооплачиваемого и при этом, честно говоря, одного из самых бестолковых бетховенских учеников, эрцгерцога Рудольфа (все-таки он наследник австрийского престола). А во-вторых – и его камергера (фамилия того была Швайгер, по-немецки «молчун», однако когда надо было, «молчун» все-таки рот открывал, и очень даже весомо). И вот 8 и 12 декабря 1813 года в том самом, с трудом полученном зале – историческая премьера, точнее, сразу две. Среди прочего исполнялись Седьмая симфония Бетховена и *Победа Веллингтона, или Битва при Виттории*.

Человек, который заказал Бетховену эту вещицу для своих сугубо практических целей, звался Иоганном Непомуком Мельцелем, и был он не кем иным, как музыкальным Кулибиным XIX века. Ему принадлежали фантастические изобретения (и по числу, и по смыслу фантастические), за которые он получал действительно гигантский доход, но еще больше недополучал, поскольку дела с охраной прав на такие вещи в XIX столетии обстояли довольно диким образом. У Мельцеля в Вене был целый музей, куда рвались толпы любопытных. Например, там выставилось якобы его изобретение (хотя на самом деле изобретение принадлежало не ему, а барону фон Кемпелену) – автоматический игрок в шахматы. Однажды эта машина на полном серьезе даже обыграла императора Наполеона Бонапарта. Так вот, чтобы уже окончательно обыграть Наполеона и в музыке, Мельцель опять был незаменим. Но на самом деле, Бетховен и музыка вообще были нужны Мельцелю для того, чтобы обыграть – не обязательно Наполеона (Наполеон – это пустяки) – всю Вену.

Среди вещей, которые изобрел этот человек, был, например, музыкальный автомат, способный самостоятельно, без всякого вмешательства человека, исполнять все сигналы французской кавалерии: боевые, тревожные – какие хотите – по полному списку. Но это, в общем, тоже были пустяки, потому что главное изобретение Мельцеля называлось пангармонион. Оно представляло собой «шарманку», занимавшую полкомнаты и способную изображать звук сорока двух различных инструментов: от флейты и труб (гобоев, кларнетов, само собой) до всей ударной мощи оркестра – литавр, большого барабана и т. д. Вот эту «шарманку» Мельцель (за семь лет до истории с Бетховеном) продал в Париж, причем взял с французов фантастические деньги – шестьдесят тысяч тогдашних франков (сумму, сопоставимую с годовым бюджетом не самого бедного европейского двора). Однако его главная амбиция заключалась в том, чтобы еще на порядок дороже продать англичанам примерно такое же изделие – и выйти, таким образом, на рекорд!

Про англичан было известно, что собственной музыкальной индустрии у них нет. Они живут только за счет импорта и готовы платить за музыкальные диковинки, мягко говоря, не торгуясь. Вершиной коммерческой деятельности Мельцеля стала продажа англичанам за бешен-

ную сумму в полмиллиона рублей(!) усовершенствованной версии музыкального автомата пан-гармонион. Эту сумму тогда же называли русские газеты, и надо еще учесть, что курс тогдашнего золотого рубля к фунту стерлингов был такой: девять или десять фунтов за один золотой рубль.

А Бетховена Мельцель взял просто «голыми руками». Их встреча и история со всей этой музыкой – маленький, но важный эпизод в карьере и того, и другого. (На самом деле они тогда одинаково нуждались друг в друге.) «Голыми руками» взял – это значит, просто пообещал одну простейшую вещь: сказал, что сделает специально для него... слуховой аппарат. Вернее, Мельцелю надо было создать у Бетховена о себе впечатление как о волшебнике, который может сделать невозможное – вернуть слух. Ну если не сам слух, который за деньги не купишь (а деньги у Бетховена тогда уже, между прочим, водились), то хотя бы какие-то ощущения слышащего человека. Что может быть важнее или дороже для любого музыканта? Именно на эту удочку Бетховен и попался. Хотя...

Бетховен прекрасно знал, что делает. Он вполне был в курсе и отлично понимал, что за несколько лет наполеоновских войн всевозможные музыкальные картины битв и сражений стали невероятно модны, они пользовались огромным, ажиотажным спросом. Подобно тому, как многие художники-баталисты, не особенно задумываясь, не особенно мороча себе голову, рисуют различные картины битв и сражений практически «под копирку» (там примерно одни и те же «кони, люди, залпы тысячи орудий» – насколько все это можно запечатлеть на холсте), композиторы тогда точно так же, почти под копирку, писали «битвы» при Аустерлице, при Ваграме, при Вюрцбурге...

Один венский коллега Бетховена по фамилии Фукс сочинил музыку, названную *Битва при Йене*. Она пользовалась таким ошеломляющим успехом у населения, что среди многочисленных аранжировок этой партитуры (конечно, аранжировки делались для любительского, домашнего музицирования) особую популярность завоевала самая скромная, «бюджетная», говоря по-современному, версия. Это – маленький *Дуэт для двух флейт*, написанный на тему этой самой *Битвы при Йене*. Огромную партитуру с пушечной пальбой, посудным громом могли спокойно разыграть между собой два флейтиста-любителя и получить от этого колоссальное удовольствие (военно-патриотическое). Анекдот? Нет, просто верный ответ на потребительский спрос. Одно обидно: тогда еще не состоялась знаменитая битва при Ватерлоо, которая, собственно, и положила конец наполеоновским войнам, до нее оставался целый год. Зато битва при Виттории, описанная Бетховеном, действительно произошла. Виттория – это красивый старинный городок в стране басков, на севере Испании. И вот при этой самой Виттории английский фельдмаршал Веллингтон действительно наголову разбил наполеоновские войска.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.