

призрак

с бандонеоном

Астор Пьяццоло — аргентинский композитор и исполнитель, создатель «нового танго», родился в 1921 году в семье итальянских эмигрантов.

«Пьяццоло» — миф и своего рода тема для вариаций.

Однажды, когда он выступал на радио, враги ворвались на студию и пытались его убить (данный факт, по моим сведениям, сообщается более чем в 800 источниках на русском, французском и испанском языках — Р. Р.).

Двадцать семь источников в Интернет (на тех же трех языках) доверительно сообщают: танго «Утомленное солнце» сочинил Астор Пьяццоло. Почему бы и нет? Правда, в те времена, когда «Утомленное» имело уже изрядное хождение по свету, будущему Принцу танго было лет 12–13. Но, впрочем, как раз в эти годы юный Астор изрядно посиживал в нью-йоркских кабаках латинской ориентации со своим бандонеоном в руках. Опять же, тринадцатилетнего гения не обошел вниманием тогдашний король танго Карлос Гардеакуте, привлечший Пьяццоло к записи музыки к фильму, впоследствии имевшему шумный успех. Чем черт не шутит!

Но это апокриф, а где факты, связанные с Пьяццолой? Сейчас мы поймем, что фактов нет, да и не может быть.

Начнем с Карлоса. Это был лев танго! Ему, кумиру бальных залов и боже-ству матросских клубов, мечтательный Астор был нужен лишь как прекрасный музыкант и как паж, один из множества пажей-исполнителей, сопровождавших его в пламенном шествии по свету. Тот самый фильм с первой в жизни Пьяццоло фонограммой назывался «El Did Que Me Quiéras». Фонограмма прозрачная, звучит по преимуществу обычный набор латинского ансамбля, а потому бандонеон (который к тому же нередко солирует) прослушивается прекрасно.

Кстати, о бандонеоне. Принято считать, что этот инструмент — аргентинская разновидность аккордеона. Не совсем точное определение. Во всем семействе ручных клавишно-духовых инструментов (забавно, но инструменты данной группы нередко в справочниках называют именно *ручными*) аккордеон и бандонеон схожи только конструкцией клавиатуры. По конструкции мехов, по устройству голосов (т.е. тех свистулек, которые производят звук) бандонеон — попросту большая гармоника. С этой самой гармоникой Астор прошел по жизни, словно менестрель — с ручным котенком. Он был ласков с ним, хотя порою и дрессировал, а котенок ластился к нему, выразительно мяукая и мурлыкая, впрочем, позволяя себе иной раз поиграться, пошалить, царапая при этом отнюдь не хозяина, но слух его поклонников. Тембр — и острее, и меланхоличнее, чем у аккордеона, и простонародней, и благороднее, потому что матросский или крестьянский дух благороднее кабацкого, какие бы фешенебельные кабаки ни существовали на этом свете...

Фильм, как и полагается, страстный, музыка вполне соответствует темпераментным характерам, сталкивающимся на фоне политических перипетий. А вот бандонеон — все тот же ласковый котенок, то ли озябший и изголодавшийся в скитаниях со своим владельцем, то ли робко-капризный... Но, главное, невозможно понять, насколько предвзято впечатление от его звуков. Вроде бы Астор не играет ничего особенного: подголоски, импровизационные проигрыши, вариации на какие-то (видимо, популярные в те времена) песни. Но потому, что знаешь — играет Пьяццоло! — кажется, что в простоте есть особая изысканность, что пассажи как-то особенно ловки, виртуозны. И, что особенно подозрительно, самый тембр играет неземными бликами, вонзаясь в воображение подобно лучикам, испускаемым бриллиантом... подозрительно, потому что бандонеон — не кларнет, не скрипка, и на его тембр, как на тембр органа, исполнитель повлиять не волен.

Еще один фактор предвзятости: знаешь, что присутствуешь при рождении гения, и что гений очень и очень юн. То ли наяву, то ли в воображении инструмент выдает хрупкую подростковую робость пополам с дерзостью. Но как проверить адекватность своего восприятия? Берем эпохальный диск «Tango Zero Hour», который старик Пьяццоло записал во главе своего, тогда уже прославленного, ансамбля. Чудится умудренность, матерость мэтра, прошедшего через огни и воды в борьбе со страстями латиносов, поклонников и врагов, а также с безразличием англо- и франкоязычного мира. Однако сохранилась та же простота (вроде бы сверхизысканная), та же внезапная гибкая виртуозность в пассажах... Короче, стоит перенастроиться, вообразив, что Астор прошествовал сквозь годы чудо-подростком, и в позднем диске услышишь прежнюю робость-дерзость паренька из кабаре, у которого на коленях — котенок с мехами и клавишами... Так кто же он, этот Астор? Его игра не дает ответа — значит, обратимся к его сочинениям.

Прежде всего — к сочинениям мифическим. Я готов допустить, что 10-летний ребенок выдумал мелодию «Утомленного солнца» и сыграл ее кому-нибудь в Нью-Йорке. Но, сопоставляя культовое танго 30-х с достоверными опусами Пьяццоло, я скорее склоняюсь к тому, что эта мелодия никак не возможна в пределах мышления Астора. Наследие его огромно, и во всем этом наследии нет ни единой вещицы, которую можно было бы назвать мелодией в точном (или, если угодно, эстрадном) значении слова. Даже на первом треке (из упомянутого фильма) слышно: Пьяццоло — импровизатор до мозга костей. Его *modus vivendi* — импровизация, погружение в мелодический поток... Этот поток интересен именно тем, что несводим к формуле, к стандарту, который мы зовем мотивом. Поток начинается там, где Пьяццоло берет за инструмент, он ширится и бурлит и, наконец, то ли скрывается в песке, то ли вливается в океан музыки, поглощающий все струи человеческой



мысли. Мотив — именно вещица, которая может ходить по рукам. А композиции Астора — русла рек, и исполнители совершают по этим руслам плавания: каждый свое, со своими приключениями.

Горячие парни — враги Астора — недаром хотели его поколотить, а, возможно, и убить. Сам музыкант сказал по этому поводу: «Я забрал у них старое танго, и они ненавидят меня за это». Однако непреложно то, что новое танго создал именно Пьяццола (именно так Астор определял жанр своего творчества: *tango nuevo*). Боюсь, и здесь есть неточность в определении: скорее, *tango nuevo* следовало бы назвать «бывшее танго».

Танго, вообще говоря, танец старинного происхождения и довольно курьезной судьбы. По сути, он произошел от испанской хабанеры и свой нынешний облик получил в среде эмигрантов, наводнивших Южную Америку. Если вы помните оперу «Кармен» (а вы ее, конечно, помните), то вам известно, что главная героиня оперы — неотразимая путана — является на сцену под звуки хабанеры. Логично, так как хабанера в XIX веке стала танцем проституток. Движения хабанеры, в характерном приседающем ритме, составляли игру распутной женщины, зазывающую пантомиму. Словом, к моменту своего отплытия за океан хабанера — танец, который не танцевали (и даже совестились танцевать), а смотрели, причем в ситуации вполне недвусмысленной.

А теперь вообразите себе Аргентину, страну эмигрантов, испытывающих и тоску по родине, и недостаток в женщинах. Танго родилось от странного альянса распутной девки с воспоминанием об отечестве. Конечно, в колониях наблюдалось падение нравов (все-таки обычаи габсбургской Испании были сравнительно суровы) и обострение свойственного романским народам ностальгического духа. Не только женщины колонистов, но и сами они уже не стесняются танцевать непотребный танец, и в движениях бывшей хабанеры покорители новых земель видят и ту, которая готова отдаться всегда, и площади родных городов, скрывшихся за океаном. (Между прочим, мужские движения танго — это женские движения хабанеры «наоборот»: как если бы клиент следовал движениям путаны, повторяя их с точностью воскового слепка). Однако время от времени природа жанра берет свое — и тогда колонисты уже не танцуют, а слушают музыкантов, пробавляясь горячительными напитками.

Астор говорил: «Танго, как и джаз, должно меняться». Важно, что Пьяццола сопоставляет танцевальный жанр с могучим, почти необъятным стилем, каким является джаз. И справедливо: по сути, танго — больше чем танец, танго — это стиль. Стихия танго — это звуковая подкладка времяпровождения, классический образец которого дают матросские клубы Аргентины; там, в ромово-табачном чаду, танго звучало непрерывно: можно было подняться на не вполне твердые ноги и танцевать под гитарно-бандонеонные мелодии, а можно было оставаться со стаканом и просто слушать... или не слушать — просто грезить. Танго не слишком глубоко продвинулось внутрь континента; оно всегда льнуло к океанскому берегу, к области скитаний, за которой лежат родные берега, всегда вело за собой воспоминания.

Танго — средство единения. Когда люди конца XIX века желали коллективно развлечься в не вполне по-

требном месте, то, чтобы откровенно проявить свои непристойные желания (пускай смешанные с высоким чувством матросской ностальгии), им нужен был сигнал. Этот сигнал — танго: мотив, стандарт, всем известный и общий для всех.

Однако приходят 30-е годы века XX. Потомки эмигрантов — давно уже оседлые жители; недостаток женщин избыт с лихвой, а латиносы превратились в среду, крайне чуждую поэтике странствий. Теперь носители этой поэтики в Южной Америке — французские летчики. Никто уже не угадывает в ритмах танго ни покачивания бедер, ни покачивания волн, и старое танго умирает. Не Астор отнял у «них» танго — старое танго умерло. Астор пришел на его место и принес «воспоминания о танго» или грезы о нем.

В пьесах Пьяццолы нет ни мотива, ни формы, ни даже определенного настроения. То есть, какое-то настроение присутствует, но оно так же неуловимо, как и возраст бандонеониста на его записях разных (и насколько разных!) лет.

Нино Рота считал Астора меланхоличным и «туманным», а Фредди Меркьюри — «зажигательным»... короче, оба славных музыканта находили в Пьяццолу самих себя.

Леонид Десятников, выполнивший изысканную обработку композиций Пьяццолы, назвал свое произведение «По канве Астора». В этом названии прочитывается пронизательность музыканта, уловившего суть мышления сочиняющего бандонеониста. Пьяццола каждый раз сплетал канву, по которой любой может вышивать свои узоры — в воображении (если он слушатель), в звуках (если он музыкант). «Моя музыка, — говорил Астор, — не требует объяснений. Вы ее чувствуете либо нет». Каждая его вещь — это нить, которая начинала свиваться, когда его посещало вдохновение, и обрывалась, когда вдохновение отлетало. Получалась нить отмеренной длины, готовая замкнуться; на нее Астор, стоя во главе своего ансамбля, нанизывал разные перлы, но она ждет все новых, от новых исполнителей.

Короче говоря, Астор — и человек, и композитор — это стопроцентный, абсолютный миф. Миф с сюжетом, но без героев — каждый волен ввести в него себя в качестве героя; фраза с грамматикой, но без лексики — каждый волен подставить в нее свои слова. Единственное, что есть определенного в этом мифе, это его заглавие — «Танго». Даже нот Астора практически нет, хотя они изданы, и даже порядочными тиражами. Когда в России 90-х случился асторинский бум, гитаристы, аккордеонисты и прочие нотами не располагали, а потому усердно списывали мелодии Пьяццолы с записей. Ноты появились, и оказалось, что они — не более чем напечатанные наброски, часто отличные от авторских исполнений. Даже пресловутый «Концерт для бандонеона» в нотах мало похож на членораздельную партитуру.

Пьяццола был итальянец, происходил из семьи, только что водворившейся в Аргентине; его отроческие годы прошли в США, музыкальное образование он получил в Париже, в классе великой Нади Буланже, вообще склонной поддерживать различных «экзотов». И славу Астор завоевал вне отечества — во Франции и Америке. Его музыка ни в малейшей степени не привилась в его стране, не говоря уже о «народе». Старое танго умерло — Пьяццола заменил его космополитичной грезой о танго, и эта греза осела в многочисленных полушикарных и полузстетских клубах Старого и Нового Света. По сути, Пьяццола не имел никакого отношения к мелодике национального аргентинского танго... Но он почуял некий дух «танго вообще». Он говорил: «Мне всегда казалось, что танго создано больше для слуха, чем для ног». Вспомним о рождении танго в столпотворении эмигрантской жизни, каким я описал его выше. Не потому ли, что Пьяццола сам был пришелец в Аргентине, сам всю жизнь странствовал, он нашел внутренний — внемзыкальный — нерв танго, давно отмерший на родине этого танца?

Аргентинское танго — греза о любви и родине, танго Пьяццолы — греза о танго. Пьяццола — международная греза о латиноамериканской музыке, посетившая нас в те времена, когда музыкальная стандартизация стала фатально-неотвратимой. Греза о Пьяццолу — это мечта (пожалуй, безнадежная) о том, что можно найти музыку в чужих странах.

