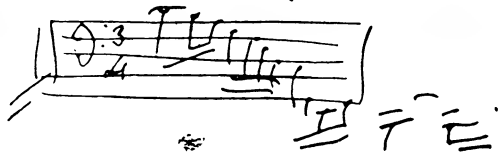


www.libclassicismusic.ru





Prelude - J. S. Bach



Pan Casals

Х. М. К О Р Р Е Д О Р

Беседы
с Пабло
Казальсом

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ И КОММЕНТАРИИ
Л. С. ГИНЗБУРГА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАД · 1960

Перевод с французского
Е. К. АМОСОВОЙ И Б. Н. БУРЛАКОВА

Под редакцией
И. А. ЛИХАЧЕВА

ПАБЛО КАЗАЛЬС

Выдающийся испанский музыкант и музыкальный деятель Пабло Казальс пользуется глубоким уважением прогрессивной музыкальной общественности всего мира. В его лице передовые люди всех стран видят не только превосходного виолончелиста, который на протяжении шестидесяти лет неизменно привлекает сердца слушателей своей мастерской, проникновенной и исключительно благородной интерпретацией, но и подлинного художника-просветителя, убежденного демократа и антифашиста, горячо любящего свою родину и свой народ, неутомимого борца за мир.

Как артист-исполнитель Казальс не ограничился областью сольно-концертной музыки. Он проявил себя и в качестве прекрасного камерного музыканта, участника различных сонатных ансамблей и известного трио Корта — Тибо — Казальс, а также незаурядного дирижера.

Высокое искусство Казальса-исполнителя, отличающееся глубиной и правдивостью, простотой и искренностью, способностью артиста передавать разнообразные чувства и переживания, развивалось в процессе неустанного и целеустремленного творческого труда. Пытливые искания, которые свойственны были Казальсу еще с юных лет, рано развившаяся способность самоконтроля, умение слушать себя как бы со стороны, постоянное стремление овладеть самым трудным в искусстве — подчинить совер-

шенную технику высоким художественным задачам, заставить инструмент душевно и убедительно говорить со слушателем — все это способствовало исключительным достижениям замечательного музыканта, прошедшего тяжелый путь от оркестранта в кафе до прославленного артиста-концертанта.

Чтобы судить о высокой требовательности Казальса к себе, достаточно вспомнить, как, уже будучи известным артистом, он около десяти лет с огромным увлечением изучал виолончельные сюиты Баха, прежде чем решился публично исполнить их. Этот многолетний труд, как мы знаем, увенчался таким художественным результатом, который позволяет назвать его трактовку гениальной музыки великого композитора классической. Вдохновенная, простая и вместе с тем предельно выразительная интерпретация виолончельных сюит Баха, правдиво и убедительно раскрывающая их художественное содержание, — одна из главных заслуг Казальса в истории музыкального исполнительства.

Исполнительский стиль Казальса характерен выразительностью и благородством, правдивостью и глубоким проникновением в сущность исполняемой музыки. Артисту чужды какие бы то ни было элементы виртуозничанья, позерства или внешней «эффектности». Свою мастерскую технику и свободное владение всеми выразительными средствами инструмента Казальс полностью поставил на службу музыке. Музыкальному содержанию, творческому раскрытию художественных образов произведения, их жизни и развитию подчинены и его красивый, теплый звук, и тонко используемые им разнообразные тембровые и динамические краски, и своеобразное *rubato*, и совершенная техника.

В истории исполнительского искусства испанский музыкант выступает как убежденный поборник художественной правды и творческого подхода к исполнительству. «Творчество артиста должно опираться на правду», — говорит Казальс. В жизни он находит «величайшую творческую силу» и «главного советника» артиста.

Интерпретация Казальса основана на поразительном единстве субъективного и объективного, эмоционального и рационального. Тонко понимая и мастерски воплощая художественный замысел композитора, он никогда не ста-

новится на объективистские позиции и далек от формально-механического преподнесения авторского текста. Его интерпретацию всегда характеризует творческое прочтение исполняемой музыки, в которую он стремится вдохнуть живое дыхание.

Способность творческого перевоплощения и свойственное ему в большой мере чувство стиля позволяют Казальсу быть несравненным интерпретатором музыки Баха и Боккерини, Бетховена и Брамса, Шумана и Дворжака. В творчестве каждого из этих и многих других композиторов Казальс умеет почувствовать и своеобразно оттенить именно то, что характерно и для данного автора, и для данного произведения. Артист обладает редкой способностью донести до аудитории сущность исполняемой музыки и сделать понятными широким слушателям самые сложные музыкальные сочинения.

Глубокая осмысленность исполняемого и исключительная логичность фразировки сочетаются в его игре с теплым и искренним чувством, с проникновенностью, а подчас и импровизационностью трактовки.

Все это обуславливает огромную силу воздействия исполнения Казальса. И не случайно поэтому в исполнительском искусстве выдающегося музыканта вот уже на протяжении ряда десятилетий находят для себя образец не только виолончелисты, но и скрипачи, пианисты, певцы, дирижеры.

Нельзя не отметить, что многогранную исполнительскую деятельность творчески одаренный музыкант в течение многих лет сочетает с композиторской. Им написано большое количество музыкальных сочинений, среди которых имеются симфонии, оратории, квартеты, сонаты для скрипки и фортепьяно, пьесы для скрипки соло и для виолончели соло, пьесы для этих же инструментов с сопровождением фортепьяно; ансамбли для нескольких виолончелей (в том числе одна из его замечательных сардан), хоровые и другие произведения. Почти все они до сих пор остаются в рукописи. Но и то немногое, что оказалось доступным для ознакомления,¹ позволяет судить о богатстве и своеобразии композиторского дарования Казальса.

¹ Огромный интерес слушателей вызвали Ария и Сардана Казальса, написанные для ансамбля виолончелей и впервые исполненные в 1959 г. в Москве в концерте Мстислава Ростроповича.

Творчество его, оплодотворенное музыкальным фольклором Испании, в особенности родной ему Каталонии, заслуживает быть поставленным в один ряд с творчеством его славных соотечественников — Исаака Альбениса, Энрике Гранадоса и Мануэля де Фалья.

* * *

В получившей мировое признание концертной деятельности Казальса, вдохновенная игра которого неизменно покоряла слушателей в концертных залах крупнейших городов Европы и Америки, наше внимание, естественно, особо привлекают его многочисленные выступления в России. В период между 1905 и 1914 годами артист почти ежегодно концертировал с огромным успехом в Петербурге, Москве и Киеве. Замечательный виолончелист-художник сразу же снискал любовь и уважение со стороны русских музыкантов и слушателей. Казальс до сих пор тепло вспоминает свои концерты в России и многочисленных русских друзей, среди которых называет Римского-Корсакова, Глазунова, Кюи, Скрябина, Зилоти, Рахманинова, Шаляпина, Брандукова, Прокофьева и других видных русских музыкантов.

С большим уважением отзывается Казальс о «великой русской школе» в музыке прошлого и о «замечательной новой школе» нашего времени. «Никто не может и не должен забывать,— пишет он,— что Глинка был отцом русского Возрождения, того Возрождения, которое дало нам столько гениев и столько шедевров, обогативших нашу общую сокровищницу».¹

В содержательном и разнообразном репертуаре артиста немало произведений русских композиторов — Давыдова, Рубинштейна, Римского-Корсакова, Глазунова, Рахманинова, Гнесина. Неоднократно участвовал Казальс в исполнении «Трио памяти великого артиста» Чайковского. Среди русских музыкальных связей Казальса заслуживают особого внимания его дружеские отношения с А. К. Глазуновым, посвятившим испанскому артисту одно из своих последних произведений — «Концерт-балладу» для виолончели с оркестром (ор. 108, 1931 г.), и с С. В. Рахманино-

¹ «Советская музыка», 1954, № 6.

вым, с которым он еще в 1919 году играл его замечательную сонату.

Концерты Казальса в России явились значительным событием в музыкальной жизни нашей страны. Нельзя забывать, что это была пора модернистских веяний, которые оказывали свое пагубное влияние и на композиторов, и на исполнителей. Казальс, убежденный художник-реалист и противник модернизма, не пошел по ложному пути декадентствующих эстетов, и в своих русских концертах выступил как превосходный интерпретатор шедевров классической музыки. В его исполнении русские слушатели впервые услышали художественную и глубокочеловечную трактовку баховских сюит для виолончели соло. Чистота, благородство и подлинно демократическая сущность этой музыки в проникновенной трактовке Казальса убедительно противостояли всевозможным разновидностям декадентства и модернистского «новаторства». Передовые русские музыканты, опиравшиеся на славные традиции русской классики, в художественных принципах Казальса находили авторитетную поддержку в своей борьбе против модернизма, в защиту реализма и народности. Слушая Баха в исполнении Казальса, писал один из русских рецензентов, можно «ясно сознать беспросветность и безвыходность тупика, в который тщетно стараются загнать мир нетопыри и совы новейших лжепророков».¹

«Действительно,— читаем мы в другой русской рецензии на игру Казальса,— его исполнение Баха достойно удивления: трудно себе представить что-нибудь более зрелое, законченное, естественное и внушительное! В таком исполнении Бах с неподдельным интересом и вниманием слушается даже теми, кто в сущности весьма далек от серьезной музыки вообще и, в частности, имеет самое смутное, бессознательное представление о том, что такое Бах».²

О стимулирующем значении исполнения Казальсом баховских сюит вспоминает старейший советский виолончелист профессор С. М. Козолупов, впервые услышавший испанского артиста в 1905 году в Петербурге: «Художественная, выразительная и проникновенная интерпретация

¹ «Русское слово», 1913, 15 декабря (рецензия Ю. С. Сахновского).

² «Русь», 1908, 18 января (рецензия В. П. Коломийцева).

Казальсом виолончельных сюит Баха, до того почти не появлявшихся на концертной эстраде, привлекла молодых виолончелистов, которые с увлечением принялись за изучение этих произведений. Возросший интерес к Баху и глубокое изучение его сюит способствовали тому, что целый ряд музыкантов выступил с исполнением этих сюит в художественном плане на Всероссийском конкурсе виолончелистов в 1911 году».

Казальс запомнился русским слушателям не только как непревзойденный исполнитель сюит Баха, но и как прекрасный интерпретатор концертов Боккерини, Гайдна, Шумана, Сен-Санса, Дворжака, сонат Боккерини, Бетховена, Шопена, Грига, Рахманинова, пьес Шумана, Форе, Глазунова и многих других произведений. Вместе с Эженом Изаи Пабло Казальс исполнял в России Двойной концерт Брамса (1912 г.).

Выдающийся истолкователь классической музыки, Казальс всегда проявлял живой интерес и к современным композиторам. В его исполнении русские слушатели впервые познакомились с концертом Э. Моора, а также сонатой-балладой воспитанника Петербургской консерватории (ученика Римского-Корсакова и Лядова) М. Гнесина. (Отметим попутно отзывчивость большого артиста, который, не задумываясь, поддержал молодого и неизвестного ему музыканта, исполнив в своем концерте одно из его ранних произведений.)

В России Казальс неоднократно концертировал совместно с С. В. Рахманиновым, А. И. Зилоти, А. А. Брандуковым, М. М. Ипполитовым-Ивановым, А. Б. Гольденвейзером и другими русскими музыкантами. Он участвовал в известных петербургских концертах Зилоти, в симфонических и камерных собраниях Русского музыкального общества, в концертах московского Филармонического общества, в благотворительных концертах, выступал в Литературно-художественном кружке в Москве.

Казальс участвовал в России в сонатных ансамблях с Зилоти и Гольденвейзером, в трио с Изаи и Зилоти; он играл с оркестром под управлением Рахманинова, Ипполитова-Иванова, Брандукова. Со всеми этими и многими другими русскими музыкантами у испанского артиста завязывались близкие творческие и дружеские отношения, продолжавшиеся и в дальнейшем.

Об огромном художественном резонансе выступлений Казальса в России говорят многочисленные восторженные отклики на его концерты виднейших русских критиков — Н. Д. Кашкина, А. В. Оссовского, В. Г. Каратыгина, С. Н. Кругликова, Ю. Д. Энгеля, Ю. С. Сахновского, В. П. Коломийцева и других.¹ «Тот, кто слышал игру Казальса, испанца-виолончелиста, хранит память, как о встрече с подлинным гением-исполнителем», — писал уже в наше время известный советский музыковед профессор К. А. Кузнецов (1883—1953).

Русскую критику привлекала правдивость и жизненность передачи артиста, выразительность и поэтичность его фразировки, благородство пения его виолончели, позволявшее назвать его «Шалыпиным виолончели». Способность этого музыканта выразить в своем исполнении глубоководные чувства и мысли приводила к тому, что, по образному выражению А. В. Оссовского, неоднократно посещавшего концерты испанского виолончелиста, игра его превращалась в личные глубокие переживания каждого из слушателей.

Ежесезонные концерты Казальса в России, прекратившиеся только с началом первой мировой войны, несомненно оставили свой след в русской исполнительской культуре; в то же время они многое дали и Казальсу, который высоко ценил русских музыкантов и слушателей, всегда охотно приезжал в Россию и проводил здесь длительное время. В письме от 2 августа 1958 года автору этих строк в связи с изданной в Москве в этом году книгой «Пабло Казальс», маститый музыкант говорит, что особую радость ему доставили страницы, посвященные его концертам в России.

Следует заметить, что Казальсу всегда были близки основные принципы русской классической исполнительской культуры и, в частности, русской виолончельной школы, расцвет которой был связан с деятельностью выдающегося исполнителя и педагога К. Ю. Давыдова. Реализм и демократичность русской классической школы, творческий подход к исполнению, подчинение техники музыке, задушевная певучесть как одно из главных вырази-

¹ Наиболее интересные рецензии цитируются на страницах книги, принадлежащей автору этой статьи: Пабло Казальс. Музгиз, М., 1958.

тельных средств не только певца, но и инструменталиста — все это было характерно и для испанского виолончелиста-художника, легко находившего общий язык с передовыми русскими музыкантами.

Особо должны быть отмечены его дружеские связи с крупнейшими русскими виолончелистами того времени — А. В. Вержбиловичем и А. А. Брандуковым, исполнительские взгляды которых были ему родственны.

Молодые русские музыканты, в особенности виолончелисты, посещая концерты Казальса, стремились многое воспринять и освоить. Некоторые из них (как, например, Л. В. Ростропович и А. А. Борисяк) впоследствии пользовались и непосредственными уроками испанского музыканта.

* * *

Мы остановились несколько подробнее на пребывании Казальса в России, так как в публикуемой книге Х. Ма. Корредора «Беседы с Пабло Казальсом» русские связи испанского музыканта, к сожалению, освещены слишком скупо, а порой с несколько ограниченных позиций.

Тем не менее книга эта, которую написал в 1953 году соотечественник Пабло Казальса, бывший в ту пору его секретарем и также эмигрировавший из франкистской Испании доктор Хосе Мариа Корредор, представляет для советских читателей, как и для читателей других стран, весьма значительный интерес. Изданная впервые в 1954 году в Швейцарии на немецком и в 1955 году в Париже на французском языке, она затем была переведена на другие языки и опубликована также в Англии (1956), Румынии (1957), Чехословакии и США (1958). Еще в 1955 году машинописный текст первых десяти глав своей книги Х. Ма. Корредор, по указанию Казальса, выслал автору этой статьи, который в ту пору работал над монографией, посвященной великому артисту. Одна из глав книги Х. Ма. Корредора («Об интерпретации») в сокращенном виде была опубликована в журнале «Советская музыка» (1956, № 1). Фрагменты из этой книги печатались в периодических изданиях многих стран.

Исключительный интерес, проявленный мировой музыкальной общественностью к книге Х. Ма. Корредора,

объясняется не только тем, что здесь содержатся наиболее полные данные о жизненном и творческом пути замечательного музыканта (три первые и четыре последние главы книги). Самый жанр книги — запись живых бесед с артистом и непосредственность его высказываний позволяют полней представить себе облик этого музыканта и человека, ход и развитие его мыслей. Особенный интерес представляют собой изложенные в ответах Казальса своему собеседнику ценные, смелые и содержательные (хотя иной раз и несколько спорные, порой окрашенные в идеалистические тона) суждения большого художника-реалиста, мастера и мыслителя, демократа и гуманиста. Суждения и мысли Казальса всегда искренни, продуманны и продиктованы огромным художественным и жизненным опытом.

Несравненный интерес, как нам кажется, представляют в этом отношении главы, посвященные творчеству Баха и музыкальной интерпретации.

Глава «И.-С. Бах» насыщена мудрыми рассуждениями Казальса об этом музыканте и его гениальном творчестве, которое он глубоко знает и горячо любит и которое рассматривается им широко и разносторонне. Глава эта является ценным вкладом и в научную бахиану, и в исполнительские традиции в области трактовки музыки великого композитора. Казальс, неизменно начинающий свой день с проигрывания баховской музыки, видит в ней вечный источник молодости, обновляющий душу и вдохновляющий на творческий труд. Музыка Баха способна выражать самые благородные человеческие чувства, говорит он. Казальс, выступающий против ограничения ее сферой религиозного вдохновения, понимает органическую связь баховского творчества с музыкальными традициями немецкого народа; но в то же время он подчеркивает непреходящее мировое значение художественного наследия Баха. «Несомненно, — замечает он, — Бах — композитор немецкий, но было бы ошибкой удовлетвориться этим национальным ярлыком, а тем более пытаться связывать его с нетерпимым национализмом наших дней. Гений Баха — один из тех, которые излучают свой свет всем народам, во все времена». Бах для Казальса всегда современен, всегда жизнен и актуален, подобно Шекспиру, Сервантесу и Микеланджело.

Казальс выступает против каких-то «особых» правил интерпретации Баха, против редакций, затуманивавших его музыку, против так называемого «музейного» стиля ее исполнения. Все дело в том, чтобы глубоко и просто, творчески и проникновенно передать заложенные в ней чувства и мысли. И мало кому это так удастся, как самому Казальсу.

Хотя вопросы музыкальной интерпретации затрагиваются Казальсом на протяжении всей книги, они, в основном, сконцентрированы и развиты в девятой главе («Об интерпретации»). Здесь читатель найдет много интересных суждений мастера-художника, основанных на его прогрессивных взглядах в области эстетики и методики музыкального исполнительства и музыкальной педагогики. Можно обнаружить определенную близость этих взглядов к позициям советской музыкально-исполнительской эстетики и советской музыкально-педагогической школы. Достаточно отметить реалистичность и неразрывную связь с жизнью эстетики Казальса, его понимание творческой природы исполнительского искусства, единства чувства и разума, субъективного и объективного. Казальс выступает против «виртуозности ради виртуозности», за подлинную выразительность музыкального исполнения.

В области методики он всячески отстаивает естественность игры. Анализируя и проверяя свои мысли на практике, Казальс постоянно стремился облегчить исполнительский процесс, используя благоприятные физиологические условия; он пришел к убеждению, что двигательные импульсы исходят из центральной нервной системы. Нельзя не заметить при этом близость некоторых его высказываний к отдельным положениям учения академика И. П. Павлова о высшей нервной деятельности.

Чрезвычайно интересны высказывания Казальса и по ряду частных, но крайне важных проблем. Огромное значение он справедливо придает «выразительной точности» интонации («justesse expressive» — термин Казальса). «Выразительная точность» интонации свойственна певческому голосу и смычковым инструментам, позволяющим «творить интонацию» (в этом их преимущество по сравнению с фортепьяно с его неизменным темперированным строем); поэтому интонирование голоса певца или на смычковых инструментах особенно тесно связано с эмоциональным вос-

приятием музыки. В своем открытии особенностей «выразительной точности интонации» Казальс как музыкант пришел примерно к тем же выводам, что и советский ученый-акустик профессор Н. А. Гарбузов, создавший теорию зонной природы звуковысотного слуха.¹

Не меньший интерес представляют высказывания Казальса о таких важных исполнительских средствах выразительности, как динамика и агогика, о *rubato*, которое играет столь существенную роль в исполнительстве самого Казальса, а также о штрихах, аппликатуре и т. д.

Казальс — противник схематических правил и догматических предписаний; жизнь и отражающее ее искусство богаче всяких правил. Поэтому он отказывается от издания своей школы и своих редакций, которые, по его словам, живут не дольше самого исполнения; разработанный им метод лучше передадут и разовьют его ученики. «В интерпретации,— говорит Казальс,— как и во всякой художественной деятельности, не может существовать раз и навсегда установленных границ».

Очень много интересного содержится в высказываниях Казальса, приведенных в главах, в которых речь идет о музыке прошлого и настоящего. В этих двух главах, как и в главе о Бахе, взгляды Казальса сопоставляются со взглядами ряда музыкантов и музыкальных писателей. Здесь читатель найдет интересные и тонкие суждения Казальса о Генделе, Гайдне, Моцарте, Бетховене, Шуберте, Шумане, Мендельсоне, Листе, Шопене, Вагнере, Брамсе, об испанских композиторах Альбенисе, Педреле, Гранадосе, де Фалья и Гаррете, о Р. Штраусе, Дебюсси, Равеле, Форе, Шёнберге, Стравинском, Бартоке, Хиндемите, Онегере и других композиторах.

В одной из этих глав содержатся строки, посвященные русской музыке. Подтверждая свое восхищение русскими композиторами, Казальс подчеркивает, что «процесс созревания музыкальной культуры, продолжавшийся в других странах веками, осуществился в России в удивительно короткий срок».

Не умаляя своеобразия русской и испанской музыки, Казальс отмечает их общность, проявляющуюся в тесной связи с народной музыкальной культурой. Он особо го-

¹ См. Н. А. Гарбузов. Зонная природа звуковысотного слуха. Изд. АН СССР, М.—Л., 1948.

ворит об интересе Глинки, Римского-Корсакова и Глазунова к испанской тематике, причем выделяет «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, в котором, при всех его типично русских чертах, видит «замечательное и прекрасное истолкование испанской души, осуществленное славянином».

Со многими из современных ему композиторов Казальс был лично знаком и творчески общался (отдельная глава посвящена трем близким Казальсу и, по его глубокому убеждению, незаслуженно мало известным композиторам — Э. Моору, Д.-Ф. Тови и Ю. Рёнтгену); поэтому суждения его о ряде композиторов конца прошлого и начала нашего столетий имеют существенную ценность.

Но мы не ошибемся, если скажем, что мысли замечательного музыканта о творчестве Баха, Моцарта, Бетховена и других выдающихся композиторов прошлого, об их музыке, изученной, продуманной и прочувствованной артистом и мыслителем на протяжении многих десятилетий, музыке, творчески и мастерски раскрытой им в процессе ее исполнения, представляют наибольший интерес для нас, младших современников маститого музыканта.

Казальс принадлежит к числу тех наиболее прогрессивных музыкантов современности, которые смело и решительно осуждают формализм, безыдейность и хаотичность модернистической музыки, столь распространенной в западных странах, уродство и бессмысленность «конкретной» музыки и т. п. В своих ответах на анкету журнала «Советская музыка» (1957, № 1) он писал: «В книге Х. М. Корредора «Беседы с Пабло Казальсом» я пространно высказался по поводу современной музыки, особенно в отношении некоторых сторон музыки наших дней, мною не одобряемых. Я — против искусства, лишенного человечности, против стремления к оригинальности, доведенного до крайности, против музыки, никому не понятной, — ибо главное, что должно раскрыть художественное произведение, это — человек, живой человек, а не какое-то абстрактное существо. Композитор, так же как и исполнитель, должен прежде всего быть искренним... Искусство должно быть провозвестником возвышенных чувств и надежды для всех людей».

Казальс считает, что «возводить атональность в систему — это абсурд». В поздних сочинениях Стравинского

он видит «какое-то холодное умствование, враждебное какому-либо чувству».

Казальсу чужды любые извращения в искусстве, которое он хочет видеть возвышенным, человеческим и близким к жизни; ¹ в музыке он ищет содержательности и душевной теплоты. «Я остаюсь верен всему человеческому в музыке. . . — пишет он в предисловии к настоящей книге. — Для меня жизнь и искусство по-прежнему не отделимы друг от друга».

* * *

Просветительские и подлинно гуманистические стремления Казальса, обусловленные убежденностью этого музыканта в высоком этическом назначении искусства, связанного с жизнью человека, с его сокровенными чувствами и переживаниями, постоянно возникают перед читателями публикуемой книги. Казальса рано начали интересовать социальные проблемы; его всегда глубоко волновали любые проявления социальной несправедливости, и не случайно он обращался к трудам Маркса и Энгельса.

Художественно-просветительские тенденции Казальса слились с патриотическими, когда он в 1920 году, не жалея ни сил, ни времени, ни средств, организовал в Барселоне — столице Каталонии — симфонический оркестр, который под его управлением достиг высокого художественного уровня. Вплоть до поражения Испанской республики в ее героической борьбе с фашизмом «Оркестр Пау Казальса» регулярно выступал не только в городах, но и в селах Каталонии с исполнением лучших образцов классической и современной музыки. Наряду с этим оркестром, любимым детищем музыканта-демократа было созданное им в 20-х же годах в Барселоне Рабочее музыкальное общество, располагавшее хором, оркестром, музыкальной школой и библиотекой. Он организовывал воскресные концерты для рабочих, учредил рабочий музыкальный журнал. Обо всем этом тепло рассказывается в главе «Дирижер. Оркестр Пау Казальса».

¹ Сравнительно недавно Казальс с возмущением выступил против пресловутого рок-н-ролла; его интервью по этому поводу, данное корреспонденту одной из американских газет, было опубликовано также в газете «Советская культура», 27 июня 1959 г.

В 1947 году в письме к Д. Д. Шостаковичу Казальс, выражая живой интерес к распространению музыки в массах, вспоминал: «...самым дорогим для меня делом было создание Рабочего концертного общества...»

Все эти начинания были прерваны установлением в стране франкистского режима, когда непреклонный и свободолюбивый художник-патриот вынужден был покинуть пределы своей любимой родины. Но он твердо верит, что обстоятельства изменятся и он вновь сможет отдавать свои силы делу просвещения народа и его музыкального развития.

Гражданское мужество замечательного музыканта, непоколебимого антифашиста и горячего патриота, ярко запечатлено в последующих главах книги. Нельзя без волнения читать его рассказ о том, как «Оркестр Пау Казальса» и рабочий хор «Orfeó Gracienc», узнавшие во время репетиции Девятой симфонии Бетховена о начале фашистского мятежа и о необходимости покинуть Барселону, решили, прежде чем расстаться, закончить репетицию, исполнив под управлением вдохновенного музыканта бессмертную «Оду к радости» из финала этой симфонии. Ода прозвучала как вера в победу свободы и братства людей над насилием и произволом.

Пока продолжалась гражданская война, Казальс не покидал Каталонии, где вел активную концертную деятельность, отдавая свой гонорар в пользу республиканских госпиталей и детских домов. «Я не могу оставаться нейтральным в настоящем конфликте,— заявил он.— Я родился в народной среде, я с народом и всегда буду с ним».¹

После поражения республиканцев Казальс поселился в небольшом французском городке Праде, расположенном вблизи франко-испанской границы; здесь он организовал действенную помощь испанским эмигрантам, которую не прекращал и в тяжелый период гитлеровской оккупации, когда и сам находился под угрозой ареста. В книге рассказывается о посещениях Казальсом концентрационных лагерей, где томились его соотечественники, о той материальной и моральной помощи, которую он стремился всячески оказывать несчастным и обездоленным в эти суровые годы борьбы с фашизмом.

¹ Цит. по книге Lillian Littlehales. Pablo Casals. A Life. W. W. Norton and Company, New York, 1948, p. 206.

Гневным протестом дышат приведенные в десятой главе («Перед изгнанием и годы изгнания») слова Казальса, направленные против нацизма и расистских преследований в гитлеровской Германии и фашистской Италии, где он категорически отказался выступать.

О содержании следующей главы говорит ее название — «Тщетные надежды». Речь идет о горячей, но не осуществившейся надежде Казальса на немедленное освобождение Испании после блестящей победы над гитлеровскими захватчиками, одержанной героической Советской Армией и войсками союзников. Убедившись в том, что все его обращения к политическим и общественным деятелям тех стран, где он находился, не дают никаких результатов, Казальс в знак протеста решает прекратить возобновленную им было и проходившую с триумфальным успехом концертную деятельность. Отказываясь от предложений английских и американских антрепренеров, Казальс в 1946 году заявил: «Мои друзья, высланные из фашистской Испании, делали все возможное, служа делу союзников во время войны. Все же и теперь, после победы в Европе, многие союзные правительства продолжают поддерживать отношения с Франко, хотя его сила базируется на силе фашистского оружия, а его режим вызывает те же ужасы, ради искоренения которых происходила и была выиграна война. Пока остаются эти условия, я не могу из солидарности с моими несчастными соотечественниками, чьи страдания продолжаются и сейчас, играть в какой-либо из подобных стран...»¹

О том же писал Казальс спустя десять лет в ответ на вопрос журнала «Советская музыка» о ближайших творческих планах артиста: «До тех пор, пока в моей стране — Испании — будет существовать диктаторский режим Франко, — я не приму, в знак протеста, никаких приглашений на концерты. Я играю только там, где я пребываю в настоящее время».²

Стремление крупных музыкантов мира получить возможность творческого общения с Казальсом и вновь услышать его вдохновенную игру привело к возникновению регулярных музыкальных фестивалей в Праде, которым

¹ «The Strand», 1946, № 673.

² «Советская музыка», 1957. № 1.

посвящена двенадцатая глава публикуемой книги Х. Ма. Корредора.¹

Скромный, небольшой городок в Восточных Пиренеях, до того почти неизвестный музыкальной общественности, расположенный у подножья живописной горы Канигу Прад, в котором едва насчитывается четыре тысячи жителей (большинство из них говорит на каталонском языке) и нет ни одного концертного зала, становится одним из музыкальных центров, куда в период ежегодных летних фестивалей Казальса стремятся приехать видные музыканты и любители музыки из разных стран.

Начало прадским концертам положил фестиваль, состоявшийся в 1950 году и посвященный 200-летию со дня смерти И.-С. Баха (заметим, что денежные средства, полученные от фестиваля, Казальс предназначил в «Фонд помощи каталонским беженцам»). Среди участников Баховского фестиваля мы видим скрипачей Ж. Сигети, И. Стерна, А. Шнейдера, А. Грюмье, Э. Морини, альтиста В. Примроза, виолончелиста П. Тортелье, пианистов Р. Серкина, Е. Истомина, М. Хоржовского и ряд других отличных музыкантов. Сам Пабло Казальс выступил с исполнением сольных сюит Баха (фестиваль открылся Первой виолончельной сюитой); он принял также участие в исполнении камерных произведений Баха, дирижировал Бранденбургскими концертами, оркестровыми сюитами, клавирными и скрипичными концертами и кантатами своего любимого композитора.

Последующие фестивали Казальса в Праде (и в его окрестностях) посвящались творчеству Монтеверди, Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Брамса, Франка. Маститый музыкант, сохранивший и вдохновение художника и мастерство, неизменно выступает в них и как солист, и как камерный музыкант, и как дирижер.

В последние годы фестивали Казальса проводились также в Пуэрто-Рико (Сан-Хуан) и в Мексике (Халапа). Пуэрто-Рико, где Казальс проводит зимние месяцы, привлекает этого музыканта как родина его матери, а Мек-

¹ Глава эта, в сущности, завершает изложение жизненного и творческого пути Казальса к моменту написания книги, т. е. к концу 1954 г.; последняя глава содержит лишь фрагментарные, но также не лишённые интереса добавления.

сика — как страна, поддерживавшая испанских республиканцев в их суровой борьбе с франкистами; многие из испанских эмигрантов нашли приют в этих странах.

* * *

В ряде стран, в том числе и в Советском Союзе, торжественно было отмечено 80-летие маститого музыканта. В Москве состоялись вечера, посвященные великому артисту. Представители советской музыкальной общест-венности направили ему приветственные телеграммы.

В связи с этим юбилеем в октябре 1957 года в Париже был проведен Международный конкурс виолончелистов имени Пабло Казальса, явившийся крупным событием в музыкальной жизни. В жюри конкурса (которое возглавил недавно скончавшийся профессор Парижской консерватории Поль Базелер) вошли крупнейшие виолончелисты мира; от Советского Союза в его состав был включен Мстислав Ростропович.

Конкурс вызвал огромный интерес и привлек сорок отличных виолончелистов из различных стран. Советская виолончельная школа была представлена тремя виолончелистами (воспитанниками Московской и Ленинградской консерваторий¹), которые были удостоены премий и почетного диплома.² Казальс тепло отозвался о советской школе виолончелистов.

В январе 1959 года в Мексике (Халапа) состоялся II Международный конкурс виолончелистов имени Пабло Казальса. И снова, по предложению Казальса, в жюри конкурса вошел советский виолончелист Мстислав Ростропович.³ Он принял участие и в фестивалях имени Пабло Казальса в Халапе и Мехико наряду с другими виднейшими виолончелистами — Гаспаром Кассадом (Испания),

¹ Валентин Фейгин (ученик проф. С. М. Козолупова), Алексей Лазько (ученик проф. А. Я. Штримера) и Татьяна Прийменко (ученица проф. Г. С. Козолуповой).

² Первую премию получил Лесли Парнас (ФРГ).

³ Советские виолончелисты на этот раз не принимали участия в конкурсе. Премии распределились следующим образом: три первых премии получили Аннер Бейлсма (Голландия), Рама Джукер (Швейцария) и Йозеф Хухро (Чехословакия), три вторых — Александр Вечтомов (Чехословакия), Люис Гарсиа Ренар (Мексика) и Алет Ламасс (Франция), две третьих — Артур Говар (США) и Жильбер Занлонжи (Франция).

Андре Наваррой (Франция), Зарой Нельсовой (Канада), Адольфо Однопосовым (Куба), Милошем Садло (Чехословакия) и Морисом Эйзенбергом (США).

Казальс исполнил на фестивале в Халапе свою обработку народной каталонской песни «Песня птиц». Кроме того, он выступил и в качестве дирижера; под его управлением ансамбль из 75 виолончелистов с огромным успехом сыграл фрагмент из оратории «El Pessebre» и Сардану его собственного сочинения.

Несмотря на преклонные годы, Казальс полон творческой энергии; он продолжает играть, дирижировать, сочинять, давать уроки. Ежегодно в Швейцарии (Церматт), а в 1959 году и в Италии (Сиена), — он проводит летние «курсы мастерства» («Meisterkurse»), в течение которых многие музыканты, приезжающие из различных стран мира, получают консультации мастера в интерпретации классической музыки, совершенствуют под его руководством свое искусство.

Только в сентябре 1958 года Казальсу удалось осуществить свою давнюю мечту — исполнить бетховенскую музыку в доме самого Бетховена. Возвращаясь из Церматта, артист заехал в Бонн, чтобы посетить дом, где родился великий художник-демократ, которого Казальс на протяжении всей своей жизни чтит наряду с Бахом. Сохраняя верность своему решению не играть публично нигде, кроме тех городов, где он живет, пока на его родине сохраняется франкистский режим, Казальс отказался дать в Бонне открытый концерт и выступил в «Доме Бетховена» («Beethovenhaus») лишь перед небольшим кружком членов и друзей «Общества бетховенского дома». В окружении рукописей, бюста и других реликвий великого музыканта, он исполнил три виолончельных сонаты Бетховена, а вслед за тем и три его фортепьянных трио (с М. Хоржовским и С. Вегом). Присутствовавший при этом известный немецкий музыковед профессор Пауль Мис, отмечая вдохновенный характер исполнения, писал, что «годы для маэстро Казальса не явились ни грузом, ни препятствием: и техника, и дух, и темперамент объединились в поистине классическом единстве».¹

¹ «Musica», 1958, Heft 11.

Поражают неутомимость артиста-художника, его непрекращающееся горение, его влюбленность в музыку, которой он живет и дышит, в музыку Баха, Бетховена и других великих композиторов, в музыку своего народа. И не случайно до сих пор особенный восторг слушателей вызывают в его исполнении и гениальные глубокомысленные сюиты Баха, и проникновенная и трогательная старинная каталонская народная песня «Песня птиц».

Впечатления эти могут быть подтверждены и дополнены словами нашего соотечественника Мстислава Ростроповича, которого испанский музыкант относит к числу лучших современных виолончелистов. Вернувшись с I Международного конкурса имени Казальса, Ростропович рассказал: «Встречи с Пабло Казальсом и творческое общение с этим выдающимся музыкантом оставляют неизгладимое впечатление. Мне и другим членам советской делегации посчастливилось не только почувствовать его обаяние и теплое дружеское отношение, но и услышать вдохновенную игру великого артиста, исполнившего для нас несколько частей из виолончельных сюит Баха. Несмотря на свой возраст, Казальс сохранил и техническое совершенство, и, самое главное, жизненность и глубокую выразительность интерпретации. Художественность и эмоциональность его музыкальной фразы незабываемы по своему благородству и своеобразию».

* * *

Казальс, наблюдавший и переживавший ужасы войны, принадлежит к убежденным сторонникам движения в защиту мира. Авторитетный голос этого музыканта постоянно звучит в его выступлениях против войны, против насилия и человеконенавистничества. «Я,— говорит он,— являюсь горячим защитником мира и знаю, что новое военное столкновение было бы пагубным для всего человечества. Я убежден, что необходимы неустанные усилия, чтобы достичь всеобщего разоружения».¹

Выступая в 1958 году за немедленное прекращение атомных испытаний, Казальс заявил: «Невероятно, что цивилизованные люди могут продолжать создавать все новые и более страшные орудия разрушения, вместо того чтобы

¹ «Hudební rozhledy», 1954, № 20.

посвятить свою энергию созиданию мира, более красивого и более счастливого». Он горячо поддержал призыв своего друга, известного прогрессивного ученого и музыканта Альбера Швейцера, который писал: «Нашим долгом является поднять свой голос против этого стремления к самоубийству и сделать все, что в наших силах, чтобы его приостановить».¹

24 октября 1958 года Казальс принял участие в международном концерте по случаю Дня Объединенных Наций, транслировавшемся радиостанциями всех стран.²

Свое согласие участвовать в этом концерте Казальс обусловил опубликованием заявления, в котором он призывает к миру и к прекращению навсегда ядерных испытаний. К музыкантам всех стран он обращается с призывом «поставить свое искусство на службу человечеству». Он предлагает, чтобы в один и тот же день во всех городах, где имеются оркестр и хор, была исполнена «Ода к радости» из Девятой симфонии Бетховена.³ В этом гимне, начинающемся словами «Обнимитесь, миллионы!», Казальс видит символ мира и дружбы между народами, которые победят силы войны и насилия. В эту победу твердо верят все прогрессивные люди мира и в их числе старый музыкант с молодым, горячим сердцем — Пабло Казальс.

Высокое искусство Казальса, его передовые художественные взгляды и благородные моральные принципы привлекают к нему симпатии прогрессивной общественности разных стран. Глубоко ценят этого выдающегося музыканта в Советском Союзе, где радиостанции часто передают записи его исполнения, где ему посвящаются книги и статьи в журналах и газетах. Со своей стороны, в письмах к советским музыкантам и в личных беседах с ними Казальс неоднократно выражал свое уважение к музыкальной культуре нашей страны.

¹ «L'Humanité», 1958, 5 Mai.

² В этом концерте Бостонский симфонический оркестр под управлением Чарльза Мюнша исполнил часть Пятой симфонии Онеггера, Давид Ойстрах и Иегуди Менухин, в сопровождении Парижского оркестра под управлением Пьера Капдевиля, — Двойной концерт Баха (трансляция из Парижа), Пабло Казальс (с пианистом Мечиславом Хоржовским) — Вторую сонату Баха, Рави Шанкар — индусскую рагу. Швейцарский симфонический оркестр под управлением Эрнеста Ансерме — Финал Девятой симфонии Бетховена.

³ Обширные выдержки из обращения Казальса опубликованы в журнале «Советская музыка», 1959, № 1.

Публикуемая книга Х. Ма. Корредора «Беседы с Пабло Казальсом» несомненно вызовет значительный интерес у советских читателей, которые поблагодарят автора и за самую идею создания подобной книги, и за засвидетельствованную Казальсом тщательность записей его ответов.¹

Правда, советский читатель хотел бы найти в книге более пространные высказывания Пабло Казальса о русских композиторах и исполнителях, с которыми он на протяжении многих лет близко общался, о его многочисленных концертах в России. Но упрек здесь мог бы быть направлен не Пабло Казальсу, а автору книги, ставившему те или иные вопросы и избиравшему для них ту или иную форму, то или иное место и акцент.

Отдельные (правда, единичные) неудачи в этом отношении способны иногда создать неверное представление у читателя (поэтому книга издается с некоторыми небольшими сокращениями);² иные вопросы автора могли бы и не быть поставлены (например, вопросы, уделяющие чрезмерно большое внимание испанскому королевскому дому). Вопросы автора и характер их постановки не всегда свидетельствуют об его объективности. Явное непонимание революционных событий 1917 года в России проявляется им в вопросе о жертвенности, заимствованном из «Братьев Карамазовых» Достоевского. К сожалению, и автор книги, и сам Казальс судили о нашей революции, по-видимому, лишь на основании сообщений буржуазной прессы и некоторых русских музыкантов-эмигрантов, напуганных происшедшими событиями и в ту пору лишенных возможности объективно их оценить. И все же Великая Октябрьская социалистическая революция не явилась для Казальса неожиданной. Как это видно из книги Корредора, Казальса всегда возмущали удушающая атмосфера царской России, безжалостная эксплуатация русского народа, возмутительная роскошь аристократов и придворной знати на фоне общей нужды.

¹ Благодарности заслуживают и авторы перевода книги, взявшие на себя труд донести ее содержание до широких кругов советских музыкантов.

² Некоторому сокращению подверглись также излишние и многословные цитаты из трудов других авторов в VI, VII и VIII главах.

Книга Корредора не содержит вопросов Казальсу об его оценке позиции Советского Союза в отношении демократических сил Испании на всем протяжении ее борьбы за свободу, о взглядах этого музыканта на роль нашей страны в исторической победе над мировым фашизмом; но нет сомнения, что, как демократ и патриот, Казальс не может не оценить должным образом благородную и последовательную позицию Советской страны по отношению к испанскому народу и те исключительные жертвы (и отнюдь не в плане «жертвенности» по Достоевскому), которые понесли советские люди, освобождая от нацистских агрессоров не только свою родину, но и многие страны Европы.

Оценивая сравнительно недавно обстановку в современной Испании, глава Советского правительства Н. С. Хрущев отметил, что «нынешние правители Испании захватили власть, подняв мятеж против законного республиканского правительства, избранного демократическим путем. Они установили жестокую диктатуру, придя к власти через горы трупов и потоки крови испанского народа, пролитой фашистами... Сейчас в Испании все зажато. Народ не может и звука произнести по собственной воле».¹

С подобной оценкой несомненно согласится такой выдающийся представитель испанского народа, как горячо любящий свою родину Пабло Казальс.

Несмотря на наличие некоторых недочетов, книга Х. Ма. Корредора является ценным трудом, обогащающим наши знания об одном из крупнейших музыкантов современности — Пабло Казальсе, чьи передовые художественные, эстетические и этические взгляды, пронизанные гуманизмом и демократичностью, служат прогрессивному искусству, прогрессивному человечеству, служат делу мира.

Книга эта подтверждает слова великого гуманиста нашего времени Ромена Роллана, который назвал Пабло Казальса «великим человеком, сохранившим человечность и отстаивающим всегда и для всех веру в человечество».

¹ «Правда», 1 сентября 1959 г.

ПИСЬМО ПАБЛО КАЗАЛЬСА Х. Ма. КОРРЕДОРУ ¹

Прад, 28 апреля 1954 года

Дорогой друг! Я только что прочел запись наших бесед — бесед, которые были прежде всего дружескими разговорами. Передавая их, Вы проявили такую внимательность и точность, что мне остается лишь искренне поздравить Вас с успехом.

Я поражен тем, до какой степени разрослась Ваша работа. Когда я беседовал с Вами, я никак не предполагал, что разговоры наши составят такой внушительный том. Но Вы задались целью собрать мои воспоминания, сопоставить мои взгляды с мнениями других музыкантов, определить точное значение моей позиции по отношению к нравственному оскудению нашего времени. Сколько упорства и терпения Вы проявили!

Чтение Вашей книги вызывает во мне множество мыслей, перечислять которые было бы здесь, пожалуй, некстати. В самом деле, Вам пришлось бы тогда написать еще одну главу: «Беседы о беседах», а куда бы это нас завело? В конечном счете, я полагаю, что лучше предоставить самому читателю исключительное право на суждения и соображения. Разговоры наши велись без какой-либо предвзятой мысли, и нет нужды привносить ее в это вводное письмо — предисловие.

Мне небезызвестно, что некоторые мои взгляды в области музыки способны вызвать полемику, даже страстную

полемику. Каждый вправе исповедовать то, что он хочет. Все точки зрения достойны уважения, только бы они отвечали искренним, подлинным убеждениям. О себе скажу лишь, что я остаюсь верен всему человеческому в музыке и что для меня жизнь и искусство по-прежнему неотделимы друг от друга. Еще в студенческие годы я восхищался каплями росы, падавшими с полевого цветка, и считал, что для художника — каким бы он ни был — природа является постоянным источником вдохновения и неисчерпаемым предметом для размышлений. И до сих пор каждое утро, прежде чем приобщиться к бессмертным откровениям И.-С. Баха, я распахиваю в своей комнате окна, благоговейно гляжу на симфонию красок Канигу² и испытываю все ту же потребность поклонения природе. Я благодарю провидение за то, что ни годы, ни разочарования не иссушили во мне эту природную способность восхищаться.

Я также знаю, что позиция, занимаемая мною в последние годы, стала предметом многочисленных толков, из коих некоторые отражают недостаточную осведомленность, более или менее оправданную. Быть может, Ваша книга поможет рассеять эти недоразумения. От души пожелаем этого. Вы упоминаете о кризисе, который я пережил в шестнадцатилетнем возрасте и который довел меня до края пропасти. В сущности, я не изменился. Я по-прежнему не могу примириться с несправедливостью и грубым насилием и испытываю ту же потребность протестовать против посягательств на человеческое достоинство. Разница, увы, только в том, что со времени моей юности несправедливость и насилие все более и более распространились, тогда как способность людей к протесту с каждым днем все притуплялась. Как тяжело видеть это равнодушие, это прискорбное и преступное равнодушие нашей эпохи!

Дорогой друг, еще раз поздравляю Вас с Вашей работой и выражаю Вам мои самые теплые чувства.

Ваш Пабло Казальс

ПРЕДИСЛОВИЕ

*К*ак знакома нам эта маленькая комната в небольшом красивом домике в городе Прад — одновременно и кабинет и спальня! Сколько раз в течение многих лет мы вместе с другими друзьями маэстро Пабло Казальса проводили здесь по воскресеньям послеобеденные часы! Сидя в стареньком кресле у стола, заваленного книгами и бумагами, с неизменной коробкой трубочного табака, наш знаменитый соотечественник всегда принимал нас с обычным добродушием и приветливостью.

Бумаги, всюду бумаги — на столе, на старом рояле, иногда на стульях и даже на диване, где ночью отдыхает маэстро, а днем покоится его виолончель. Откуда же набралось столько бумаг? Дело в том, что всемирно известный маэстро считает своим нравственным долгом отвечать на все письма; а сколько он их получает! В течение многих лет он взял себе за правило не только не оставлять без ответа ни одно письмо, но отвечать на них собственноручно. Однажды мы попросили разрешения помочь ему в этом, так как все растущая переписка становилась для него трудна и отнимала много ценного времени.

И с этого дня мы раз или два в неделю проводили по несколько часов в этой маленькой комнатке, куда летом доносится пение птиц из соседнего сада, а зимой — северный ветер, дующий с заснеженной вершины Канигу. В минуты

отдыха мы не могли удержаться от того, чтобы не просить маэстро поделиться своими воспоминаниями и взглядами. И он отвечал нам всегда с той обаятельной простотой, которая так хорошо знакома его друзьям. И вот тогда-то нам и пришла мысль записывать эти беседы, чтобы впоследствии привести их в порядок и составить из них сборник. Мы обратились с этим предложением к маэстро, и он без колебаний принял его, выказав нам доверие, за которое мы его от всей души благодарим и которое старались оправдать в своей работе.

Так возникла эта книга. Из сказанного вытекает, что нашу основную задачу можно выразить двумя словами: верность духу. Верность духу маэстро в записи отдельных бесед, в систематизации и приведении их в порядок, в стремлении не исказить ни существа их, ни формы, такой непосредственной и простой. Пусть читатель не удивляется, если в этой книге высказывания нашего собеседника излагаются не со всей обстоятельностью, если мы ограничиваемся порой одним его утверждением или отрицанием, или, передавая его слова, сохраняем и внезапные вспышки чувства, и разговорный язык, хотя и не принятый в письменной речи, но придающий больше живости беседе. Мы стремились к тому, чтобы хоть сколько-нибудь, пусть не полностью, приобщить читающих эти строки к той интимной атмосфере, в которой зародились и протекали наши беседы.

* * *

Не нам говорить о месте, занимаемом Пау * Казальсом в музыкальном мире. С того ноябрьского дня 1899 года, когда Шарль Ламурё³ «посвятил его в рыцари ордена виолончелистов — раз и навсегда», его искусство и пламенное служение своему делу встречало лишь преклонение. Приводим несколько высказываний о П. Казальсе, представляющих несомненный интерес, так как они принадлежат авторитетным людям.

«Казальс — истинно чуткий и глубокий художник, настоящий музыкант в самом широком значении этого слова. В его игре не упущено ни малейшей детали; все оттенено — здраво, с тактом, со знанием. (...) Его исполнение — это рефлекс его мысли: оно проникновенно, взвол-

* Каталонское Пау соответствует кастильскому имени Пабло.

нованно, прочувствовано до глубины души... (...) Казальс — величайший исполнитель среди всех, кого я когда-либо слышал» (Эжен Изаи⁴).

«Король смычка» (Фриц Крейслер⁵).

«Кто никогда не слышал Пабло Казальса, не знает, как может звучать струнный инструмент. Слияние материальной и духовной красоты, отличающее его игру, неповторимо» (Вильгельм Фуртвенглер⁶).

«Он не только величайший интерпретатор музыки своего поколения. Он, кроме того, служил ему самым совершенным нравственным примером, одухотворяя благородством своей личности, неспособной ни на какое малодушие или сделку с совестью, волшебство своего провидческого дарования. Еще юношей он изумлял музыкантов своего времени и внушал им какое-то совершенно исключительное уважение особым даром проникать в сокровеннейшие тайники искусства и передавать в звуках, исполненных несравненного чувства и пафоса, самые высокие мысли великих мастеров» (Альфред Корто⁷).

«Казальс — один из самых возвышенных талантов среди музыкантов всех времен. Он навсегда останется для меня одним из тех, кем я глубже всего восхищаюсь и кого я всех нежнее люблю» (Жак Тибо⁸).

«Собственно говоря, искусство игры на виолончели начинается с него» (Марсель Дюпре⁹).

«Казальс — безусловно единственный в мире исполнитель, о котором не существует двух мнений» (Огюст Манжо¹⁰).

«Тот, кто знаком со штрихом смычка Пабло Казальса, — никогда его не забудет» (Эдуард Эррио¹¹).

«Казальс — действительно гениальный дирижер; он владеет оркестром так, как будто это его виолончель» (Юлиус Рёнтген¹²).

«Это самый крупный музыкант, какого я знал со времен Иоахима» (Доналд Тови¹³).

«Тех, кому знаком обычный тип музыканта, поражает простота Казальса, совершенно гармонирующая с его талантом» (Эмиль Людвиг¹⁴).

«Я всю свою жизнь буду дорожить тем музыкальным стимулом, который мне дали наши совместные выступления, а также и днями, проведенными с Вами» (Исаак Стерн¹⁵).

«Казальс раскрыл подлинную природу виолончели, как ни один из его предшественников. Он стал образцом для всех» (Диран А л е к с а н я н ¹⁶).

«Наконец появился такой выдающийся артист, как Пабло Казальс, окончательно утвердивший виолончель в семье солирующих инструментов. Отныне виолончель может петь без салонной сентиментальности и фразировать на ней можно лучше, чем на каком-либо другом музыкальном инструменте. С разумной аппликатурой исчезли и неуместные глissандо и неприятные призвуки. Всем этим мы обязаны Казальсу» (Эмануэль Ф е й е р м а н ¹⁷).

Теперь мы приведем отзывы, непосредственно полученные нами от ряда лиц, мнением которых о П. Казальсе мы интересовались. Пользуемся случаем выразить им нашу глубокую признательность.

«Дорогой господин Корредор! Вы спрашиваете мое мнение о Казальсе? Он во всех отношениях великий музыкант — несравненный виолончелист, изумительный дирижер и композитор, у которого есть что сказать. То, что я слышал из его сочинений, произвело на меня глубокое впечатление. Но как музыкант он грандиозен потому, что он, кроме того, и человек большой душевной глубины.

Сейчас, когда я пишу эти строки, я испытываю большое сожаление от того, что за последние годы мне не удалось посетить Праг, чтобы побыть с ним вместе и узнать его еще ближе. По счастью, в свое время мне довелось провести с ним незабываемые дни в Эдинбурге, когда мы гостили у Тови» (Альбер Ш в е й ц е р ¹⁸).

«Право, не стоило дожидаться моего мнения, чтобы провозгласить Пабло Казальса крупнейшим художником, так как в этом отношении отзывы всех авторитетных людей единодушны. Но то, чем я в нем особенно восхищаюсь,— это твердой позицией, занятой им не только по отношению к угнетателям его народа, но также по отношению к оппортунистам, всегда готовым вступить в любые сделки с дьяволом. Он с удивительной пронизательностью понял, что миру угрожает бóльшая опасность со стороны тех, кто терпит зло или потворствует ему, нежели от тех, кто совершает его» (Альберт Э й н ш т е й н ¹⁹).

«Этим летом я поеду в Праг, чтобы вместе с другими почитателями Пабло Казальса выразить ему свое восхищение и чествовать в его лице Искусство и Человека во всем их величии. Отказавшись от шумных оваций, которые

всегда сопровождали его по всему свету и не изменили бы ему и сейчас, он предпочитает стоять на страже у врат своей скорбной родины и уединяться со своими мечтами, своим искусством и любовью к своему народу. Какой прекрасный пример благородства, человеческого достоинства и гордости! Я буду счастлив лично высказать ему все мое восхищение и всю мою привязанность» (Венсан Ор-о-ль²⁰).

«... Вы желаете узнать мое мнение об этом великом музыканте? С удовольствием выполняю Вашу просьбу и сообщаю, что всем сердцем восхищаюсь Пабло Казальсом» (Эдуард Эррио).

«В ответ на Ваше письмо имею честь сообщить, что я считаю маэстро Пабло Казальса величайшим виолончелистом всех времен. Он не только довел технику своего искусства до предельного совершенства, но и достиг в нем той высокой человечности, выразить которую дано лишь истинно великим артистам» (Ян Сибелиус²¹).

«С того момента, как Казальс показал нам, исполнителям, истинный способ интерпретации музыкальных произведений, свет озарил нас, и я еще раз повторяю: *Казальс остается для всех нас учителем*» (Джордже Энеску²²).

«... Трудно переоценить то огромное влияние, какое оказал Пабло Казальс на нашу эпоху. Он не только в изобилии давал современному поколению виолончелистов бесценные и незабываемые указания относительно неограниченных возможностей их инструмента, но всей своей жизнью, своим артистическим и нравственным обликом стал источником вдохновения для всех, стремящихся к высшим целям человечества» (Бруно Вальтер²³).

«Казальс неповторим как человек и как виолончелист» (Леопольд Стоковский²⁴).

«Образ, который вызывает во мне великий маэстро,— это образ ювелира. И искусство его и весь склад обличают в нем свойства, характерные для этого рода деятельности. Стремление придать рельефность почти микроскопическим деталям, безграничное терпение, привязанность к почве, к определенной традиции, к какой-нибудь концепции, к некоему бытию, цепкому и укоренелому, как у растений, какое-то спокойное упорство, граничащее с упрямством, подобное сопротивлению растительного мира всем жестокостям при-

роды,— все это показывает мелким людишкам и малодушным сердцам существо, чья простота, чье величие и честность возвращают нам веру в природу человека» (Иегуди Менухин²⁵).

«Я особенно рад принести вместе с Вами мою дань уважения маэстро Пабло Казальсу, так как он был первым крупным артистом, концерт которого я имел честь сопровождать своим оркестром. Это было в Ливерпуле, сразу после войны 1914—1918 годов. Перед тем как приступить к работе, я сказал, что готов предоставить ему два часа на репетицию. После этого мы проиграли короткий отрывок, и у нас сразу же завязалась очень интересная и плодотворная дискуссия по поводу различных смысловых сторон интродукции; так проходила вся репетиция. Для меня она оказалась чудесным уроком, и, откровенно говоря, вел репетицию именно он, так как мне оставалось лишь отбивать ритм своею палочкой. Тогда же он рассказал мне об оркестре, созданном им в Барселоне, и я тут же решил возможно скорее его услышать. В Барселоне я провел месяц; ежедневно происходили две оркестровые репетиции, на которых исполнялось большое количество произведений. Все они были заранее тщательно подготовлены Казальсом, что, впрочем, не удивит никого, кто знает характер этого замечательного музыканта. (...) С тех пор на мою долю часто выпадало счастье дирижировать концертами с участием Казальса, и все они были для меня изумительным уроком и раскрытием сокровенного содержания музыки» (Адриан Боулт²⁶).

«По моему мнению, Пабло Казальс не только самый великий виолончелист, но, может быть, и самый великий из ныне живущих музыкантов» (Юджин Орманди²⁷).

«О Казальсе как о виолончелисте нечего больше сказать: он наложил свою печать на всех современных виолончелистов; иначе говоря, он стал «нормой», и это избавляет от дальнейших комментариев. Но главное достоинство его художественной индивидуальности, как мне кажется, в том, что в наше время слишком рассудочных, резонерских, своевольных и зачастую лишенных непосредственности музыкантов он является такой здоровой, такой безошибочной по чутью и такой богатой натурой, что всегда раскрывает истинную правду музыки, снимая все мнимые проблемы,

которые она ставит перед столькими музыкантами» (Эрнест Ансерме²⁸).

«Свое мнение о маэстро Пабло Казальсе я лучше всего могу выразить в следующих немногих словах: «Великий артист... великий человек... великий друг» (Джон Барбироли²⁹).

* * *

Маэстро Казальс, как мы ни старались точно изложить Ваши высказывания, мы все же задаем себе вопрос: как при помощи простых печатных знаков передать читателю всю доброту и мягкость Вашей души?

Кто-то сказал, что всегда опасно быть слишком коротко знакомым с «великим человеком». Но в тот момент, когда мы решаемся опубликовать наши беседы, мы смело можем сказать, что после каждой новой встречи мы все больше восхищались Вами и все сильнее любили Вас.

Увенчанный славой отшельник, живущий в маленьком домике небольшого городка, Вы обладаете даром передавать всем, кто Вас знает, то, что представляется все более и более «устаревшим»,— любовь к людям, и то, в чем отказано нашей мрачной эпохе,— надежду...

После каждого нашего свидания, когда Вы с мягкой улыбкой протягивали на прощанье руку, в нас все сильнее укреплялось убеждение, что Вы действительно один из «великих людей», о которых говорит Ромен Роллан, один из тех, кто всегда остается «человечным».

Х. Ма. Корредор

Глава I

ДЕТСТВО

— Если не ошибаюсь, маэстро, вы родились в 1876 году?

— Да, 29 декабря 1876 года. Я родился в Вендреле, маленьком каталонском городке, расположенном километрах в семидесяти юго-западнее Барселоны, с которым меня навсегда связали самые нежные и глубокие узы.

— А каково было влияние на вас ваших родителей?

— Их влияние было значительным, может быть, даже решающим. Мой отец — органист церкви в Вендреле — был замечательным музыкантом и человеком необычайной простоты. Именно он пробудил во мне любовь к музыке своими уроками и своим примером. Это был человек, который всегда держался в тени, хотя и был прекрасным и благородным художником.

— А ваша мать? Вы всегда отзывались о ней с величайшим уважением.

— О, моя мать была совершенно исключительная женщина! Чем только я не обязан ее энергии, ее изумительной чуткости, ее глубокой человечности! В течение всей своей жизни она была моим ангелом-хранителем.

— Итак, ваши первые воспоминания связаны с родным селением?

— Нет, скорее с уединенным домиком в Сант-Сальвадоре, в пяти километрах от Вендреля. С этим местом связано мое пробуждение к сознательной жизни, мое самое отдаленное воспоминание: сквозь окно проходят лучи света и радужными отблесками поражают мое детское воображение.

Когда я был ребенком, мать привозила нас — моих братьев и меня — на лето в этот уединенный домик у самого берега моря. С каким восторгом созерцал я море, игру света на нем и вечное его волнение! Облокотясь на подоконник, я часами любовался этим зрелищем, всегда одним и тем же и вместе с тем всегда разным. Я также не забыл и хозяина нашего домика — El Pau de la Centa [Павла — мужа Сенты] (его жену звали Висентой), старого морского волка, который водил меня за руку на пляж и учил плавать.

Эта своего рода дача в Сант-Сальвадоре — единственная роскошь, которую мы могли себе позволить, так как жили очень скромно и нам приходилось вести строгий счет всем расходам.

Где бы я ни находился во время моих путешествий, домик и пляж в Сант-Сальвадоре и маленький городок Вендрель все так же неудержимо влекли меня к себе. Воспоминание о них всегда воскрешало во мне восхитительный мир моего детства. И вот именно там, в Сант-Сальвадоре, в 1912 году я построил себе дом, тот дом, который, увы, я не видел уже так давно.

— *Ваше призвание к музыке проявилось очень рано?*

— В отношении меня, пожалуй, не приходится говорить о призвании, так как с самого раннего детства музыка была для меня природной стихией, такой же естественной необходимостью, если угодно, как дыхание. Я правильно пел раньше, чем умел ясно говорить.

— *Значит преподавание отца оказалось превосходным?*

— Превосходным во всех отношениях. Подумайте, в семилетнем возрасте я уже умел транспонировать любую пьесу. Впрочем, дело было не только в одном преподавании. Как описать вам музыкальную атмосферу, которая баюкала мои первые грезы, в которой я купался каждый день! Помню, что, когда мне было два или три года, я, чтобы лучше слышать игру моего отца, садился на пол и прикладывал голову к роялю. И какой сладкий восторг

охватывал меня тогда! И еще я вспоминаю, когда мы с братом Артуром * были совсем маленькими, отец ставил нас позади рояля. Он наугад ударял по клавишам, и мы должны были называть услышанные ноты (кстати сказать, слух у брата был тоньше, чем у меня).

— *А ваше первое выступление перед публикой, долго ли пришлось его дожидаться?*

— Мой дебют — если это только можно назвать дебютом — состоялся, когда мне было пять лет; я был допущен в церковный хор в качестве второго сопрано. Это было 21 апреля, в день праздника Монтсерратской богородицы, покровительницы Каталонии. Начиная с этого дня я посещал церковные службы и привыкал к церковному пению. О том времени у меня сохранилось незабываемое воспоминание: моя первая рождественская ночь! Еще вечером мать велела мне хорошо выспаться, так как придется очень рано встать. В Вендреле не было полуночной службы; торжественная месса, *la missa del gall*, (месса петуха) [заутрениа], начиналась в пять часов утра. Лежа в кровати, я не мог уснуть и ворочался без конца с боку на бок. Я не мог понять окружавшую меня таинственность, но чувствовал приближение чего-то необычайного. В пять часов утра, когда я очутился на темной улице, меня поразила сосредоточенный вид людей, которые при свете звезд шли в церковь. И вместо наших обычных детских криков и смеха в другие праздничные дни — всюду молчание и тишина... И вдруг церковь, раскрытые двери, яркие огни... Мой отец играл на органе, а я пел, я пел от всего сердца...

Впоследствии мне приходилось неоднократно проводить рождественские праздники в европейских и американских столицах (кстати сказать, из них некоторые были достаточно унылы), но феерические огни этой первой рождественской ночи, яркость этих первых впечатлений до сих пор не угасли в моей душе.

— *Какими музыкальными инструментами вы интересовались?*

— В ту пору я интересовался любыми, которые попадались мне на глаза; меня непреодолимо тянуло ко всем

* У родителей Казальса было 11 детей (9 мальчиков и 2 девочки), из которых остались в живых Пабло — старший и его два брата — Льюис и Энрик.

инструментам. Сначала я научился играть на рояле. Восьми лет я участвовал как скрипач-солист в одном концерте в Вендреле.

— Правда ли, что, когда вы играли на скрипке, деревенские мальчишки говорили, будто вы «похожи на слепого», и что насмешки ваших товарищей заставили вас забросить этот инструмент?

Маэстро добродушно улыбается: — Знаете, в те времена в таком селении, как Вендрель, никогда не бывало других скрипачей, кроме бедных слепцов и нищих. Вполне понятно, что мальчишки сравнивали меня с ними... Нет, я отказался от скрипки позже, после того огромного впечатления, которое я испытал, когда впервые услышал виолончель.

— А в каком возрасте вы начали играть на органе?

— Как только я смог дотянуться до педалей. В церкви я сидел рядом с отцом и настойчиво просил его научить меня играть; я даже пробовал нагибаться, чтобы как-нибудь достать ногами до этих желанных педалей. «Ну подожди! — говорил мне отец. — Разве ты не видишь, что ты еще слишком мал!»

И как только мои ноги дотянулись до них, отец посвятил меня в чудесные тайны органа. (Это был старый инструмент — современник тех, на которых играл лейпцигский маэстро.¹) Вскоре я смог замещать моего отца-учителя, когда он бывал болен. Мне сейчас вспомнился один случай... Напротив церкви жил сапожник, имевший обыкновенно в хорошую погоду работать на улице возле своей лавки. Этот достойный человек был ревностным поклонником моего отца-органиста... Однажды, когда я выходил из церкви, он остановил меня: «Как я люблю слушать твоего отца!» — сказал он мне восторженно. — «Мой отец болен, — ответил я, — это я играл сегодня». Он не верил своим ушам. Пораженный, полный энтузиазма, он встал и позвал свою жену. «Послушай, сегодня играл не Карлэтс,* а Паулито».** И, расцеловав меня, супружеская чета угостила меня *carquinyolis* (сухими пирожными) и *vi bo* (сладким вином).

— А композиция?..

* Уменьшительное от Карлос — имени отца маэстро Казальса.

** Уменьшительное от Пабло.

— Ею я начал заниматься тоже очень рано. Сочинять музыку было великой страстью моего отца. Надо добавить, что, если бы у него были более солидные и развитые технические навыки, он занял бы почетное место среди наших добропорядочных композиторов. Его песни и маленькие пьесы до сих пор сохранили свежесть и обаяние. Недавно один авторитетный музыкант сказал мне, прослушав их на рояле...

— *В чьем исполнении?*

— В моем собственном. О, не думайте, что я их забыл! Так вот, он мне сказал, что эти песни — с известными оговорками, конечно, — напоминают ему песни Шуберта.

Мне было, должно быть, семь лет, когда в католической общине, к которой мы принадлежали, задумали представить на рождество «Els Pastorets» («Поклонение пастухов»). У нас на руках был текст. Мой отец взялся положить на музыку некоторые эпизоды, но, будучи перегружен работой, попросил меня помочь ему. Я начал писать... И подумайте, отец ничуть не удивлялся, видя, как семилетний мальчик прилежно и терпеливо наносит знаки на нотную бумагу. Мне кажется, он находил это вполне естественным...

Представления «Поклонения пастухов» имели большой успех. (Я исполнял роль демона, одного из тех демонов, которые всяческими хитростями хотят помешать пастухам дойти до Вифлеема.) С каким волнением слушал я много лет спустя пение моих первых мелодий в Вендреле и соседних деревнях! Вот, еще три года тому назад я получил письмо из Колумбии: «Я — такой-то... Я помню музыку «Els Pastorets». Не будучи музыкантом, я насвистал ее одному композитору, который ее и записал. Посылаю ее тебе». Какие воспоминания!

— *Эти рождественские песнопения были вашим первым сочинением?*

— По правде говоря, вторым... Моим первымopusом — назовем его так со снисходительной иронией — была мазурка. Я отнес ее моему крестному, от которого получил в награду винных ягод и монету в 10 су.

— *Среди народных мелодий, неотделимых от воспоминаний детства, вы как-то упоминали о мелодиях grallers...*

— Да, «гральеры»,² эти незабываемые вестники больших торжеств! Ранним утром их звуки будили народ и оповещали о наступлении праздника. «Гралья» — это старинный духовой инструмент с мундштуком, вероятно арабского происхождения, очень популярный у меня на родине. Это инструмент, на котором можно играть диатоническую гамму; но умелому музыканту удастся извлекать и полутоны.

Однажды я встретился у нас с одним «гральером»; он пришел к отцу за новыми танцами. Отца не было дома; я попросил «гральера» сыграть мне гамму, так как хотел попытаться сам повторить ее за ним. С недоверчивой улыбкой он согласился. Повторив гамму четыре-пять раз, я начал играть все песни его репертуара, которые уже знал наизусть... Как-нибудь я вам сыграю на рояле эти мелодии «гральеров».

(Стены комнаты, где мы находимся, почти сплошь увешаны фотографиями, ежедневно воскрешающими перед маэстро воспоминания... Среди них одна изображает «живую пирамиду» — нечто странное и непонятное для некаталонца. Мужчины, стоя в кругу на плечах один у другого, образуют семь возвышающихся друг над другом рядов напряженно склоненных голов).

— *Els castells* (зámки)...

— Да, вот еще одно трогательное воспоминание — «зámки». У нас, как вы знаете, это не просто гимнастический номер, а традиционная национальная игра. Упражняемся мы в ней с самого раннего детства, и отцы приучают нас стоять у них на плечах. Какая изумительная слаженность в игре, какое внимание, какая забота каждого играющего о том, чтобы пирамида удалась и башня воздвиглась!..

— *Ваше детство протекало в мирные времена Реставрации, последовавшей после неустойчивого периода, столь характерного для Испании XIX века до 1874 года. Которой из двух партий, карлистам или прогрессистам, так ожесточенно сражавшимся до этого между собой, сочувствовала ваша семья и ваши знакомые?*

— Мой отец был убежденным либералом и приверженцем федеративного республиканизма Пи-и-Маргалья. В 1874 году — в год своей женитьбы — он рисковал жизнью при взятии Вендреля карлистами.

— *Правда ли, маэстро, что ваш отец привил вам культ Баха?*

— Не совсем так. Мой отец был лишь первым, познакомившим меня с некоторыми сторонами великой музыки. Он, правда, разучил со мной «Хорошо темперированный клавир»³,— эту основу всякой музыки. Но сам он больше всего восхищался сонатами Бетховена и фортепьянными произведениями Шопена.

— *Судя по всему, маэстро, вы были очень примерным мальчиком.*

— Вот в этом вы ошибаетесь. Я был озорным мальчишкой и, кроме того, удивительно сильным для своего возраста. Одна из моих шалостей, о которой много говорили тогда в нашем селении, заключалась, как помню, в том, что я скатился по крутой улице на велосипеде, который мне смастерил старый Матинес. Старый Матинес — вот была красочная личность! Поверите ли, он слетел с крыши своего дома на самодельных крыльях.

В первую же мою поездку велосипед наскочил на камень; я упал и поднялся с разбитой головой. Но я все же не оставил попытку снова скатиться на моем «экипаже», и на этот раз с полным успехом...

— *Никогда не подумал бы, что вы были озорником...*

— В другой раз мы играли с товарищами в воров и полицейских. Это было около вокзала. Я хотел удрать через забор, в котором недоставало одной доски, но остался на месте огромный гвоздь, на котором она прежде держалась. Пролезая между досок, я застрял и, пытаюсь высвободиться, напоролся головой на этот гвоздь... И знаете, что я тогда придумал? Я лег на спину среди площади нашего селения, чтобы солнце высушило кровь. Мой отец случайно проходил мимо. Представляете себе его испуг! Он решил, что я уже умер!

— *А драчуном вы тоже были?*

— Нет, я никогда не дрался, разве только в случаях явной несправедливости, когда старший мальчик пользовался своей силой, чтобы подчинить себе младшего. Тогда негодование заставляло меня вмешиваться.

— *Вам и тогда претило всякое насилие?*

— Да. Но я ничего не боялся и часто разнимал дерущихся. Я вспоминаю, что однажды произошло с так называемым «злым мальчишкой» нашего города. Мы его на-

звали «El Per fuster» (Жосеп-столяр). Он наводил страх на всех мальчиков и имел привычку навязывать всем свою волю, в высшей степени деспотичную... Однажды я не вытерпел и бросился на него; борьба была трудной, но я одержал верх, несмотря на то что он был старше меня на три или четыре года... И вот как иногда бывает: я давно потерял из виду этого моего бывшего противника. Но в 1938 году, когда я давал концерты в Буэнос-Айресе, в гостинице, где я остановился, мне передали визитные карточки моих посетителей, и на одной из них я прочел: «Я — Жосеп-столяр». Какая неожиданность! Мы целый день провели вместе, вспоминая прошлое. И вот, оказалось, прежний «злой мальчишка» стал человеком исключительной доброты и душевной чистоты.

— Когда вы в больнице в Барселоне стойчески перенесли лечение против бешенства, о вашем мужестве тоже говорили в Вендреле.

— Я буквально выполнял наставление моего отца: «Внуши себе, что мужчины не плачут».

— Пастеровская сыворотка спасла вас.

— А как же! Мне было тогда десять лет, и в нашей стране лечение Пастера стало применяться только с недавних пор.

Меня укусила в ногу бешеная собака, и родители считали, что я погиб. Меня сразу отправили в Барселону. В одной из палат больницы я увидел старика, которого привезли слишком поздно; умирая, он неистово кричал. При первом прижигании я попросил дать мне носовой платок и засунул его себе в рот. (Мне все время вспоминались слова моего отца: «Мужчины не плачут...») Мне пришлось перенести 64 укола кипящей сывороткой. В те времена это лечение было ужасно мучительным.

— В детстве вы, несомненно, посещали местную школу?

— Да, конечно. Наша семья не располагала достаточными средствами, чтобы отправить меня учиться в город. Лишь много позже, уже в Мадриде, граф Морфи⁴ серьезно занялся моим образованием.

— А сколько жителей было в то время в Вендреле?

— Около пяти тысяч. Деревня разрослась лишь за самые последние годы.

— А когда появился ваш будущий спутник — виолончель?

— Вы, конечно, слышали о необыкновенных и занятых музыкантах, странствующих по деревням. Однажды в Вендрель пришли «Los Tres Bemoles» («Три бемоля») — бродячие музыканты, размалеванные как клоуны и увешанные гитарами, мандолинами и самыми причудливыми инструментами (из них некоторые были забавно приспособленные для игры предметы кухонной утвари). Один из музыкантов играл на какой-то согнутой метле, которая, может быть, имела некоторое родство с виолончелью, правда, родство весьма отдаленное. Сидя прямо на земле в первом ряду зрителей, я смотрел и слушал, разинув рот... Несколько дней спустя, по моей настойчивой просьбе, отец смастерил мне подобный же инструмент, только значительно усовершенствованный, в котором в качестве резонатора была использована тыква... Вот это и была моя первая «виолончель»...

Казальс добавляет с улыбкой: — Она звучала довольно прилично... Ее демонстрировали на международной выставке в Барселоне в 1929 году. Она хранится у меня в Сант-Сальвадоре под стеклом как реликвия.

— *А «другая» виолончель, настоящая?*

— Мне было одиннадцать лет, когда католическая община организовала концерты камерной музыки. Вот тогда я и услышал впервые настоящую виолончель; на ней играл мой будущий учитель — Жосеп Гарсиа⁵ из Барселоны. Я был зачарован.

— *И это первое впечатление было сильнее, чем впечатления, которые вы получили от других музыкальных инструментов?*

— Да. Это впечатление было исключительным. В тот же вечер я сказал моему отцу: «Я бы очень хотел учиться играть на виолончели!» И через некоторое время отец мне ее купил.

Мне кажется, в это время решила моя судьба. Отец считал, что музыка не даст мне средств к существованию и что надо попутно учиться какому-нибудь ремеслу. Он считал это неизбежным и даже договорился с сельским столяром, чтобы тот взял меня в ученики. Кроме того, наше материальное положение было настолько скромно, что любой добавочный заработок, даже самый незначительный, пришелся бы очень кстати.

Однако моя мать держалась другого мнения. «С тех

пор, как наш сын услышал виолончель,—говорила она,— он так увлекся этим инструментом, что ему необходимо брать уроки у настоящего учителя. Здесь, в Вендреле, он потерял бы только время, так как у нас нет учителя-виолончелиста. Его надо отправить учиться в Барселону, я сама с ним поеду». Однако все эти проекты и стремления были: совершенно непонятны отцу, и он приписывал их мании величия своей жены. Разногласия, возникавшие между ними из-за меня, переходили порой в перебранку, и я от этого очень и очень страдал.

— *Если бы не пронциательность и исключительная энергия вашей матери, вы, возможно, стали бы столяром?*

— Весьма возможно. А может быть, я пошел бы и по пути моего отца, музыкальность которого могла сравниться лишь с его скромностью. Как я вам уже говорил, мой отец был органистом приходской церкви, а также преподавал сольфеджио и давал уроки игры на фортепьяно; кроме того, ему приходилось играть на сельских балах и «festes majors» (деревенских праздниках). Он не жаловался на свою судьбу; в свою игру, даже когда это были танцы, он вкладывал все порывы и мечтания души, влюбленной во все прекрасное.

Мне кажется, что так же относился бы к этому и я. Больше того, я уже делал это в годы, когда жил в Барселоне, разъезжая летом по различным селениям; в мое исполнение я вкладывал всю душу и старался даже в каждом такте какого-нибудь вальса или ригодона найти музыку, настоящую музыку.

— *В эти детские годы лелеяли ли вы более или менее определенную надежду стать великим артистом?*

— О нет! Нисколько. Ни тогда и ни позже; это было не в моем характере. Когда моя мать, бывало, говорила, что мне следовало бы стать органистом или скрипачом, я мысленно с ней соглашался. Очевидно, я отдавал себе отчет в том, что если в то время у меня и были какие-нибудь способности, то именно только к музыке. Но этим все и ограничивалось.

— *Сколько вам было лет, когда вы переехали в Барселону?*

— Одиннадцать с половиной. Моя мать отвезла меня туда. Она поручила меня дальним родственникам, чтобы таким образом дать мне возможность учиться игре на вио-

лончели и композиции в городском Музыкальном училище в Барселоне. Воспоминания об этой первой поездке и первой разлуке до сих пор не изгладились из моей памяти. С каким сожалением я расставался со всем тем, что окружало мое радостное и беззаботное детство!

— Однако вы никогда не теряли связи с вашим родным селением?

— О нет! Даже до постройки своего дома в Сант-Сальвадоре я ежегодно ездил в Вендрель. Представьте, в течение двадцати одного года я периодически участвовал в закрытии музыкального сезона в Соединенных Штатах, и как только заканчивались концерты, я с первым же пароходом уезжал в родные места.

— Чем можно объяснить, что, будучи артистом с мировой славой, вы остались «вендрельцем» до мозга костей?

— Мне кажется, здесь нечего объяснять. Я это нахожу вполне естественным. Помните ли вы слова нашего дорогого Марагала,⁶ которыми я закончил свою речь на каталонских Jeux Floraux, состоявшихся в Перпиньяне во Дворце королей Майорки: «Чтобы взлететь к небесам, надо иметь опору на твердой земле». Поверьте мне, не это, не привязанность к «твердой земле» может ослабить духовную жизнь. Какое сладкое утешение погружаться иногда в созерцание того, чем мы любовались чистыми детскими глазами! Как я скорблю, что лишен этого в течение долгих лет моего добровольного изгнания!

— Мне кажется, маэстро, что хотя ваше детство и осталось далеко позади, для Вас оно все такое же близкое.

— К счастью, во время моих путешествий по Европе и Америке, а также в годы моего пребывания в Праде,— во мне всегда жил ребенок из Вендреля.

Мы вспоминаем слова Шарля Пегги⁷: «Tout est joué avant que nous ayons douze ans» [Все определено уже до того, как нам исполнится двенадцать лет].

ГОДЫ УЧЕНИЯ

— *Р*асскажите, пожалуйста, о ваших занятиях в городском Музыкальном училище в Барселоне.

— Гармонии и контрапункту я учился у Родореды,¹ а уроки виолончели брал у Гарсии. Особенно интересовала меня в то время композиция.

— *Говорят, что на первом уроке гармонии, в связи с одним упражнением...*

— Да, это было упражнение на цифрованный бас. В первый день занятий я так оробел и растерялся, что абсолютно ничего не понял из объяснений преподавателя и еще меньше из того, что он задал на следующий день. Дома я, совершенно измученный и отчаявшийся, в слезах, рассказал обо всем матери. Не находя другого выхода, я принялся писать собственную композицию на цифрованный бас, заданный мне учителем. Когда на следующий день я показал эту работу преподавателю, он одновременно рассмеялся и заплакал, и в конце концов расцеловал меня.

— *А занятия на виолончели?*

— Мой учитель был очень одаренным музыкантом, с длинными пальцами, не слишком тонкими и не слишком толстыми, как бы созданными для игры на виолончели.

Если принять во внимание технику и вкусы того времени, Гарсиа был отличным виолончелистом. Однако с первого же урока меня неприятно поразили некоторые странности и нелепые условности его приемов. Внимательно следуя указаниям своего педагога, я вместе с тем стал самостоятельно доискиваться нового и пересматривать старое, таким образом я начал вырабатывать собственные технические приемы. Замечая эти «отклонения», товарищи предостерегали меня: «Что ты делаешь? Ты потом заплатишься за это». Но это меня не останавливало. Мне хотелось освободить игру на виолончели от скованности, от ненужных помех и условностей, которые, по моему мнению, не отвечали никакой очевидной потребности.

— *Но то, что вы мне говорите,— потрясающе, маэстро! Двенадцатилетний ребенок создает новую технику игры на виолончели,— технику, которой было суждено впоследствии распространиться по всему миру!*

— Почему же потрясающе? Ведь ребенок тоже может наблюдать и размышлять о том, что он видит, и способен задать себе вопрос — а обоснованно ли то, чему его учат? Нас заставляли в то время напрягать руку и играть, держа под мышкой книгу. А для чего? Я решил придать возможно большую гибкость правой руке и, к изумлению консерваторов, крайне возмущавшихся этим, ввел свободные движения локтя, чтобы таким образом достичь усиления звука и облегчить владение смычком.

Я решил также пересмотреть приемы аппликатуры, позиций и функций пальцев левой руки, вдохновляясь всегда тем, что мне казалось простым и естественным. Природа и жизнь ежеминутно открывают множество изумительных вещей того, кто хочет наблюдать их смиренно и терпеливо.

— Впрочем, мои размышления и поиски не ограничились годами учения. Они продолжались в течение всей моей жизни и будут длиться до тех пор, пока мне не изменят силы.

— *Тосковали ли вы первое время в Барселоне по дому, по родным?*

— Очень. Я приехал в «Графский город» в момент, когда разбирали павильоны Международной выставки 1888 года. Мать поселила меня у наших дальних родственников (уроженцев Вендреля) и через несколько дней вер-

нулась на родину. В следующем году она собиралась обосноваться в Барселоне.

Бенет и Мария — мои хозяева — были порядочными и славными людьми и очень внимательно относились ко мне. Бенет, столяр Бенет, был единственной в своем роде личностью, каким-то современным Дон-Кихотом. Вечерами он исчезал из дому. И знаете, куда он ходил? В сомнительные по своей репутации кварталы и кафе, чтобы сбивать спесь со всяких хулиганов. Ящик его комода был всегда наполнен «трофеями» — ножами и пистолетами, которые он у них отбирал. Его собственным оружием была лишь ясеневая палка. Как-то вечером он возвратился домой с ножевой раной. «Это пустяки, — сказал он нам, не придавая этому ни малейшего значения, а на следующий вечер объявил с торжествующей улыбкой: — Теперь вчерашний «тип» и я — мы квиты!»

— В Барселоне вы, кажется, вскоре начали выступать перед публикой?

— Ничего нельзя было поделаться! Мне пришлось делить свое время между учебой и работой. Девять месяцев спустя после переезда в столицу Каталонии я был приглашен владельцем кафе Тоста, в квартале Грасиа, как участник трио. О репертуаре вы догадываетесь: марши, вальсы, попурри, популярные оперные арии. Однако некоторое время спустя один день в неделю был, по моему настоянию, посвящен исполнению классической музыки.

Летом я играл в разных оркестрах, принимавших участие в каталонских *festes majors*. Это была адская работа. Жара, дилижансы, постоянные дворы, церковные службы, балы, кончавшиеся только на рассвете. Сколько вальсов, «американок», мазурок, «чоти», ригодонов, лансье переиграл я за время этих поездок! И все же, как я вам уже говорил, я относился к этой деятельности очень серьезно. Уже тогда я был убежден, что в жизни важны не только великие дела. Стоит нам вложить хоть немножко души в наши повседневные обязанности — и на наших глазах будут совершаться чудеса. Когда по окончании бала крестьяне или рыбаки вызывали меня и аплодировали мне, я видел в их глазах, что в атмосфере мимолетного веселья танцев между нами создано интимное душевное общение — и я, и они, мы смиренно отдавали дань чудесному языку искусства. И хотя впоследствии я выступал совсем

В иных концертных залах и перед другими слушателями, однако мне кажется, моя душа артиста осталась все той же.

— *Не расскажете ли вы о каких-либо музыкальных событиях этой барселонской эпохи, запечатлевшихся в вашей памяти?*

— Господин Тост, владелец кафе, иногда сопровождал меня на концерты в оперу. Я вспоминаю огромное волнение, с которым я впервые увидел и услышал Рихарда Штрауса², лично дирижировавшего некоторыми своими произведениями.

В то время я впервые узнал музыку Вагнера и Брамса — она явилась для меня откровением. В бельэтаже кафе Тоста помещалось хоровое общество, ставшее впоследствии Orfeó Gracienc.³ (Это общество избрало меня своим «почетным членом» — что было моим первым почетным званием — и вручило мне красивый диплом, который я до сих пор храню у себя в Сант-Сальвадоре.) Одним из наиболее активных членов этого Общества был Флювиá, ярый поклонник автора «Тетралогии». Он-то и приобщил меня к вагнеровскому миру. Он приносил партитуры «Лоэнгринна», «Парсифаля» и «Тристана», и мы разбирали их вместе, взволнованные, восхищенные.

После «открытия» Вагнера и Брамса новым источником восторгов стала для меня музыка Штрауса. Впрочем, восторженность не покидала меня на протяжении всех моих юношеских лет...

Тост также был со мной на одном из концертов Сарасате⁴.

— *Каково было ваше первое впечатление от игры этого знаменитого виртуоза?*

— Это было нечто невероятное. Впечатление было как от танцовщицы, обладающей ослепительной легкостью движений.

— *Тост очень гордился вами, не правда ли?*

— О да. Это был милейший человек. Но с чем он, однако, не мог мириться, так это с моими опозданиями на работу, поскольку концерт в его кафе должен был начинаться ровно в девять часов вечера. Дело в том, что с балкона дома, где я жил, я разглядывал сады старого оперного театра, расположенного на противоположной стороне улицы, и часто невольно предавался мечтаниям; музыка, беспорядочное чтение, вопросы жизни, впервые вставшие

передо мной,— все это будоражило мой ум, и притом даже опасным образом. Я не замечал, как бежали часы... Однажды я действительно очень опоздал на работу. Тост с хмурым лицом ожидал у двери и сделал мне выговор. Потом он вынул из кармана часы и передал их мне. «Держи,— сказал он,— и учись быть точным». Это были мои первые собственные часы...

— А как вы «открыли» сюиты Баха? ⁵

— Это было знаменательное событие в моей жизни. Мой отец, который в то время уже купил мне виолончель обычного размера, навещал меня раз в неделю. Мы вместе с ним ходили по всем музыкальным магазинам Барселоны в поисках нот для еженедельных концертов классической музыки в кафе Тоста, где я уже играл соло. Однажды — мне тогда было тринадцать лет — в одном магазине я случайно обнаружил шесть сюит для виолончели соло великого кантора. Какая заманчивая тайна могла скрываться за этими словами — «шесть сюит для виолончели. соло»? Я даже не подозревал об их существовании,— как, впрочем, и мой учитель,— так как никто до того момента мне о них не говорил. Эта находка была величайшим открытием моей жизни; я сразу же догадался об ее исключительной важности. На пути домой я все время ощупывал и гладил мое сокровище. Я был в восторге и сразу же начал разучивать эти сюиты... и я разучивал их целых двенадцать лет, прежде чем решился исполнить публично.

До меня ни скрипачи, ни виолончелисты никогда ⁶ не исполняли полностью сюиту или сонату этого гения. Они обычно ограничивались какой-нибудь сарабандой, гавотом или аллемандой. Я же решил играть эти произведения без единой купюры: прелюд и пять танцев — всё образцы возвышеннейшей музыки, носящие название какого-нибудь танца той эпохи,— и притом со всеми их повторениями, чтобы показать их связь между собой, их внутреннее единство. В то время эти композиции расценивались как нечто холодное, академическое... Считать холодным Баха, Баха, который излучает сверкающую поэзию!

По мере того как я все более и более углублялся в изучение сюит, передо мной открывался неведомый мне дотоле прекрасный и величественный мир. Чувства, которые я переживал в течение этой долгой работы, я считаю самыми

чистыми и самыми сильными во всей моей артистической жизни.

— Но концертов вы в это время еще не давали?

— Я вспоминаю свой первый концерт в «Театре Новинок» в Барселоне.* По этому случаю ко мне приехал отец. На концерт мы отправились на трамвае. Все мысли у меня путались, я никак не мог избавиться от страха... «Ну что я буду делать? — воскликнул я, поднимаясь с места: — Ведь я забыл начало той пьесы, которую должен играть!» — «Не волнуйся! Все будет в порядке», — повторял мне отец, успокаивая меня. Волнение, страх... ни тогда, ни после я не мог от них отделаться. Представьте, что все мои концерты — а я их дал тысячи — стоили мне такого же волнения, как и этот первый.

— Расскажите о приезде Альбениса⁷.

— Это было еще в дни моей работы в кафе Тоста. Барселонская публика стекалась толпами послушать el nen [ребенка], то есть меня... как-то раз в Барселоне оказался Альбенис вместе с двумя своими друзьями — Арбосом⁸ и Рубио⁹; они составили трио, которое пользовалось тогда большой известностью. (Сколько анекдотов и приключений можно было бы рассказать об этих людях! К счастью, Арбос оставил нам несколько воспоминаний, увлекательных во всех отношениях. Много лет спустя после первого знакомства я пережил чудесные минуты, слушая рассказы Арбоса и Рубио об их жизни, полной приключений.)

Альбенису рассказали о «ребенке»; он пришел в кафе Тоста послушать меня и остался так доволен моей игрой и композициями, которые я ему показал, что выразил намерение увезти меня с собой в Лондон. Моя мать энергично этому воспротивилась. «Еще не время, — говорила она. — Моему сыну надо еще хорошенько поработать и усовершенствовать свою игру». Тогда Альбенис дал мне ре-

* По поводу этого концерта газета «Diario de Barcelona» писала (2 января 1891 г.): «Лауреат городского Музыкального училища Пабло Казальс очень тонко и уверенно сыграл две пьесы для виолончели. Казальс еще ребенок, у него едва пробивается пушок на щеках, и опыта у него тоже не больше, чем у ребенка. Несмотря на то что он еще на заре своей карьеры, любой мог бы принять его за законченного артиста с большим опытом. (...) Обе пьесы были встречены бурными аплодисментами, перешедшими, когда он кончил играть, в овацию, во время которой Казальса несколько раз вызывали на сцену».

комендательное письмо к графу де Морфи, знаменитому в то время любителю музыки, бывшему наставнику и личному секретарю короля Альфонса XII, а в то время личному советнику королевы-регентши Испании — доньи Марии-Кристины. Мать бережно хранила это письмо в течение трех лет, дожидаясь случая, когда она сможет им воспользоваться.

— В общем, эти три года в Барселоне прошли спокойно и принесли большую пользу. Изучение композиции и игры на виолончели протекало у вас параллельно, и еще нельзя было определить, какая из этих склонностей перетянет чашу весов...

— Спокойно? Но отнюдь не последний год!

— Эмиль Людвиг,* кажется, усматривает в ваших отороческих годах зачатки некоторой «вертеровской сентиментальности».

— В широком смысле слова это, может быть, и правильно. Правильно с точки зрения моего чрезвычайно возбужденного темперамента, кипящей, бьющей через край чувствительности. Я уже говорил вам о разногласиях родителей по поводу моего будущего. Я испытывал потребность, страстную потребность их примирить. Но как мне было за это взяться? К счастью, когда в шестнадцать лет я пережил сильнейший душевный кризис, моя мать с большим тактом и пониманием поддержала меня. Отец, напротив, никак не мог меня понять и не придавал значения состоянию, которое могло привести к роковым последствиям.

— Речь идет о кризисе, характерном для переходного возраста?

— Это было гораздо серьезнее. Я пришел тогда к выводу, что самоубийство для меня единственный выход. Мысль о самоубийстве меня неотступно преследовала в течение долгих месяцев. Я чувствовал, что мне нет места в этом мире, безжалостном, полном несправедливости и разнузданного эгоизма. Когда я видел на улицах людей, спокойно занимающихся своим делом и прогуливающихся с беззаботным выражением лица, я говорил себе: «Как они ограничены и тупы, если могут испытывать удовольствие от такой жалкой жизни!..»

* Emil Ludwig. Galerie de Portraits. Traduit de l'allemand par Pierre Mélon. Librairie. Arthème Fayard, Paris.

Я тщетно пытался найти какой-нибудь выход, тот путь, который дал бы мне душевный покой. Я пережил в то время период религиозного мистицизма. Возвращаясь из городского Музыкального училища по улице Фернандо, я заходил в церковь Сент-Жаума. Я отыскивал тихий, темный угол, подходящий для размышлений и молитвы. Но едва я выходил из церкви и делал несколько шагов, как снова стремительно возвращался туда, в еще большей тревоге и смятении. Я цеплялся за религию, как утопающий за соломинку. Эта мучительная тоска, видимо, отражалась и на моем лице. Всякий раз, когда я возвращался домой, моя мать чутьем угадывала мое состояние. «Что с тобой?» — «Ничего», — отвечал я ей. Как я мог признаться ей, что меня беспрестанно преследовали мысли о самоубийстве?

— *Пуститься без кормчего и компаса по океану сомнитель — это «гибель для молодого ума», как сказал Ницше.*

— Все что угодно. Впрочем, не метафизические изыскания и не жажда ответов на трансцендентные вопросы повергали меня в состояние отвращения ко всему и отчаяния: мое моральное «я» восставало против недостойного мира.

Но религия не умиротворяла меня. В церквях я видел рутину, своего рода бездушный бюрократизм, которые не соответствовали моему пылу, моей экзальтации. Я тогда заинтересовался учением социалистов и жадно набросился на книги Маркса, Энгельса¹⁰ и т. п. Но и здесь скоро пришло разочарование. Марксистская идеология предполагала создание мира слишком прекрасного, чтобы он мог стать реальным; мой критический ум не верил в него, потому что я видел людей такими, какие они есть, и с грустью отдавал себе отчет, что они не изменятся настолько, чтобы стать друг другу братьями.

— *В то время в Барселоне уже начались террористические акты анархистов. Первое празднование 1 мая в 1890 году было отмечено актами насилия.*

— Действия анархистов я совершенно не понимал. В моей голове не укладывалось, что для того, чтобы переделать людей, надо непременно проливать чью-то кровь. Инстинктивно я всегда испытывал глубочайшее отвращение к насилию.

— *У некоторых людей религиозные кризисы повторяются циклически.*

— У меня они не возобновились. Тем не менее я себя считаю человеком, глубоко религиозным. Все религии проповедуют изумительную мораль братства и даруют человечеству возвышенный идеал и утешительные надежды. Что касается меня, то после моего кризиса юных лет я стал беседовать с богом только в душе и предпочитаю обходиться без посредников в делах своей совести.

— *Людвиг говорит также, что испытания вашего отрочества наложили на вас печать пессимизма.*

— В этом высказывании есть доля истины. Наш мир так насыщен несправедливостью, а перевоспитать людей мне кажется настолько трудным, что некоторый пессимизм иной раз действительно омрачает мой ум. Мне свойственна скрытая грусть, редко всплывающая наружу. Бедствия последних лет и нависшие над миром угрозы ее усилили.

— *Долго ли продолжался ваш душевный кризис?*

— Он длился больше года и постепенно угас, после того как я переехал в Мадрид. От этого смутного и мучительного периода у меня сохранилось стойкое сознание своих моральных обязательств. Я всегда старался, чтобы мои действия не расходились с тем, что я считал своим долгом. Несправедливость меня возмущает, и в знак протеста я неоднократно, не колеблясь, предстал в образе Дон-Кихота.

* * *

— *В Мадрид вы приехали в 1894 году?*

— Да. Мне тогда было семнадцать лет, и я только что закончил городское Музыкальное училище. Отец с радостью показывал своим вендрельским друзьям дипломы, полученные мною в конце года... Мать, считая, что мне мало чему остается учиться в Барселоне, решила, наконец использовать письмо Альбениса. Она поехала со мной в столицу Испании, но не захотела расставаться с моими двумя братишками: трехлетним Льюисом и Энриком, которого она еще кормила. Таким образом, мы покинули Барселону вчетвером.

— *Граф де Морфи оказал вам хороший прием?*

— Да, трогательный. Моя мать передала ему письмо Альбениса, а я — пакет с несколькими своими сочинениями. Граф выразил желание послушать одну из пьес в моем исполнении. Я произвел на него очень благоприят-

ное впечатление, и он принял меры, чтобы меня прослушала инфанта Изабелла, сестра покойного короля Альфонса XII, слывшая любительницей музыки. Я не забуду, как меня, мою мать и моих двух маленьких братьев привезли в королевский дворец. Пока я играл, Эрик неожиданно стал мне «аккомпанировать» — так, как это свойственно грудным детям, когда им хочется есть... Матери пришлось тут же удовлетворить его несколько шумные требования... Как видите, мое первое выступление в королевских апартаментах не лишено было известной красочности...

После того как меня показали во дворце, граф беседовал обо мне с королевой-регентшей, и она приняла меня очень любезно. Таким образом, я близко познакомился с королевой, которая отныне стала для меня как бы второй матерью.

Королева устроила во дворце концерт, в котором я участвовал как композитор и виолончелист. Арбос, Бордас,¹¹ один альтист (я забыл его имя) и я — мы исполняли мой первый квартет, который живо заинтересовал графа де Морфи.

— *Тогда-то королева и предоставила вам стипендию, чтобы вы могли дальше учиться?*

— Да. Мы сняли маленькое помещение, скорее мансарду. Наши соседи были достойными представителями славного мадридского народа, такого живого и симпатичного: две работницы сигарной фабрики, портье королевского дворца, очень гордившийся своей раззолоченной ливреей и безумно любимой своей женой, сапожник, дети которого были, откровенно говоря, несколько распушенными. Четыре двери выходили на общую площадку. И какую площадку! Комические сцены не прекращались на ней ни днем, ни ночью... Несмотря на шум, песни, бесконечные споры, я проводил в этом доме долгие часы, сочиняя и занимаясь на виолончели. В 1935 году, когда муниципалитет Мадрида присвоил мне звание *hijo adoptivo* (почетного гражданина) города, — я в своей ответной благодарственной речи вспомнил об этих далеких годах с самым теплым чувством.

— *Ваши соседи могли бы достойно фигурировать в спектакле «La Verbena de la Paloma» [«Вечеринка у Паломы»].*

— О да. А знаете, я ведь присутствовал на премьере «La Verbena de la Paloma» вместе с графом де Морфи. Томас Бретон¹², ныне знаменитый автор этой zarzuela [сарсуэлы*], был в Мадриде моим преподавателем композиции, а Хесус де Монастерио¹³ — преподавателем по классу камерной музыки.

— *Вы всегда говорите о Монастерио с глубоким восхищением.*

— С глубоким восхищением и глубокой признательностью. Я часто говорил, что Монастерио был самым лучшим преподавателем, которого только можно было пожелать. Для меня было истинным благословением заниматься у него в столь трудный период моего формирования. Мои художественные искания и самые заветные устремления, встретившись с его убеждениями, подкрепленными его многолетним опытом и первоклассной музыкальной культурой, обрели исключительный стимул. Я, например, по собственному почину постоянно упорно добивался точности интонации, которой так пренебрегали в те времена, а также правильной музыкальной акцентуации. Поскольку и Монастерио стремился к тому же, он меня одобрял и убеждал упорно совершенствоваться на этом пути. Мои новые мысли и стремления, из которых многие были еще в зачаточном состоянии, встречали в его лице ту поддержку, которая лучше всего могла способствовать их развитию.

К тому же музыка для Монастерио не являлась ни светским развлечением, ни поводом выставить себя напоказ. Этот незабываемый учитель вызывал к себе глубокое уважение тем, что и в его отношении к искусству и в его преподавании чувствовалось стремление к благородному и возвышенному идеалу.

— *Вели вы какие-нибудь записи на уроках Монастерио?*

— Да. Собственно, это не был конспект в строгом смысле, а скорее записи моих собственных мыслей и ощущений. (Так советовала мне моя мать.) Это был дневник, в котором я ежедневно заполнял по странице. Вел я его вплоть до возвращения из моей первой поездки в Соединенные Штаты в 1901 году. Где теперь эти тетради, я не знаю.

* Вид испанской оперетты.

— *Какая жалость, маэстро! * А что вы можете рассказать о графе де Морфи?*

— Граф де Морфи! Я как сейчас его вижу. Настоящий вельможа и, вместе с тем, такой простой и такой глубоко человечный! Со дня моего приезда в Мадрид он, так сказать, «усыновил» меня и не переставал проявлять ко мне чисто отеческую нежность. Не имея потомства мужского пола, он говорил, что у него было два сына: Альфонс XII и я. Он взял на себя заботу о моем образовании — он, бывший наставник короля Альфонса XII, — и по утрам, у себя, занимался моим общим развитием. Графиня — бывшая ученица Листа — и ее дочь также были очень добры ко мне. Последняя давала мне начальные уроки немецкого языка.**

Граф занимался со мной по тем же учебникам, которыми пользовался в свое время Альфонс XII, и я мог видеть на полях пометки, сделанные собственной рукой бывшего монарха.

— *Эти книги сохранились у вас?*

— К сожалению, нет. Граф, показывая мне свою библиотеку, говорил иногда: «Pablito (он по-дружески называл меня mi Pablito — мой Павлик), — вот это ты получишь от меня на память». Однако после его смерти юридические осложнения помешали мне получить то, что мне было обещано.

— *Можете ли вы назвать, что было особенно характерно в методах вашего учителя?*

— Чтобы приучить меня выражать ясно и точно мои впечатления, граф заставлял меня ежедневно посещать музей «Прадо»¹⁴, а также раз в неделю посылал меня на заседание Кортесов¹⁵. После этого я должен был представить личный отчет как о посещениях музея, так

* К счастью для нас, наш собеседник обладает редкой памятью. Да будет читателю известно, что все эти воспоминания нам были сообщены без помощи каких-либо записей — к тому же их и не существует.

** Юный ученик m-лe де Морфи проявил необыкновенные способности к иностранным языкам. Кроме каталонского и испанского, Казальс свободно владеет французским и английским и хорошо знает немецкий, итальянский и португальский языки. Как-то он нам сказал: «Англичане мне говорят: „Вы хорошо говорите на нашем языке, но с легким американским акцентом“. А американцы: „Вы хорошо говорите на нашем языке, но с легким английским акцентом“».

и о парламентских речах. Сидя в качестве безмолвного зрителя на скамьях трибуны в Палате депутатов, я имел возможность услышать знаменитых ораторов Реставрации: Кáноваса дель Кастильо, Сагасту, Сильвелу, Ромеро Робледо, Мауру и других, а также лидеров республиканской оппозиции: Кастеляра, Пи-и-Маргала, Сальмерона, Аскáрате.

— *А были ли вы с кем-нибудь из них знакомы лично?*

— Нет. У меня не было оснований быть им представленным, хотя я и мог бы попросить об этом графа де Морфи... У графини Альгама я познакомился, однако, с Эмилио Кастеляром, бывшим президентом первой Испанской республики.

— *Какие художники в первую очередь привлекли ваше внимание в «Прадо»?*

— О, Тициан, венецианцы... Ну разумеется, Веласкес и Гойя.

— *А Греко? В эту эпоху он только начал получать признание.*

— Сознаюсь, что в ту пору удлинённые фигуры и резкие контрасты красок на его картинах приводили меня в замешательство. Однако меня поражала выразительная сила его портретов.

— *Жители Мадрида всегда очень любили бои быков...*

— Только не я. В Мадриде я ни разу не присутствовал ни на одном из этих зрелищ. Позднее, — прежде чем переехать на постоянное жительство в Париж, — я как-то оказался с Мадридским симфоническим оркестром в Сант-Себастьяне. Мои коллеги стали настойчиво просить меня отправиться с ними на бой быков. Я попытался это сделать, чтобы меня не обвинили в нелюдимости, но это зрелище причинило мне столько страданий, что я не смог вынести его до конца.

— *Граф де Морфи, был, очевидно, знатоком и любителем музыки?*

— Бывший ученик Фетиса¹⁶ и личный друг Геварта¹⁷, ученого бельгийского музыковеда, он был замечательным музыкантом (придворные называли его не без некоторого пренебрежения el músico — музыкантом). Автор кантаты, мессы, нескольких пьес для рояля, трех опер, ценной книги о народной испанской музыке, — граф де Морфи проявлял неизменный интерес ко всем молодым музыкантам, у ко-

торых он обнаруживал одаренность и энтузиазм. Он мечтал освободить испанскую оперу от подражания итальянцам и проложить ей путь, более близкий к ее традициям. Сам он подал пример своими «Los amantes de Teruel» («Теруэльскими любовниками») и был очень доволен, что его протеже, Томас Бретон, пошел по его стопам.

— *Как он относился к вашим композициям?*

— Он их очень любил. Ежедневно после завтрака граф заставлял меня импровизировать на рояле. В то время меня привлекала новизна гармоний. Граф садился рядом со мной, и когда ему казалось, что, отступая от правды и естественности, я предаюсь искусственной экзальтации,— он ударял меня по плечу и говорил: «Паблито, говори так, чтобы все тебя понимали».

В последние годы XIX века умеренность вовсе не была в моде. Это было время взбитых причесок и мелодраматичных поз. Как-то раз мы с графом де Морфи отправились к Сарасате. Он предложил нам по рюмке коньяка. Мы отказались. «Ваш отказ, граф, я понимаю,— сказал он.— Вы уже в годах и слабого здоровья. Ну, а этот молодой человек? Он собирается стать артистом и не пьет коньяка?» Это отнюдь не умаляет личных достоинств Сарасате; нужно только не забывать, какие нравы господствовали среди артистов его поколения.

— *Королевская семья была очень благосклонна к вам, не правда ли?*

— Более чем благосклонна. Я вам уже рассказывал о доброте королевы, которую она проявляла в отношении меня до самой своей смерти. Во дворце меня принимали запросто, без всяких церемоний. Я не реже раза в неделю приходил туда исполнять свои сочинения, играть на виолончели или на рояле в четыре руки с королевой. Однажды, когда я заболел, королева прислала ко мне своего личного врача.

— *А как она сама играла на рояле?*

— Она была тонким исполнителем со свойственной австрийцам врожденной любовью к музыке.

— *А как вы себя чувствовали в придворной обстановке?*

— Мои отношения с королевской фамилией носили строго личный характер. Атмосфера же двора, лесть и лицемерие придворных внушали мне отвращение. Это был не

мой мир. Я сказал об этом графу де Морфи, с которым делился всеми своими сомнениями. Граф убеждал меня, что людей надо расценивать по их поступкам, не обращая внимания ни на их титулы, ни на их демагогические речи.

— *Это было первое соприкосновение с «сильными мира сего»...*

— Я никогда не забывал, что многим обязан испанской королевской семье. Еще в 1941 году, после смерти Альфонса XIII, когда я уже жил изгнанником в Праге, я играл в Перпиньянском соборе во время траурной службы, посвященной его памяти. Умерший король был сыном женщины, всегда относившейся ко мне с бесконечной добротой.

Во всяком случае, кроме уважения к одним и строго личной признательности к другим,— мои взаимоотношения с «великими мира сего» не имели никакого влияния ни на мои мысли, ни на мое поведение.

— *Долго ли вы пробыли в Мадриде?*

— Два с половиной года. Граф де Морфи, видевший во мне будущего автора испанских опер, хотел, чтобы я, в то время девятнадцатилетний юноша, посвятил себя главным образом композиции. Мать же моя, наоборот, считала, что ее сын должен стать виолончелистом и что занятия на этом инструменте — основное дело. «Если у него действительно есть композиторский талант,— говорила она,— виолончель ему не помешает, а если он забросит ее или будет пренебрегать ею,— ему будет очень трудно наверстать потерянное время». И приходится сознаться, что она была права.

Итак, поскольку мое учение почти закончилось, мать решила, что мою жизнь нужно повести по-иному.

Граф упорно держался своих взглядов. Между ним и моей матерью возникло острое разногласие. «Ну что ж, мы вернемся в Барселону»,— говорила она. Пререкания эти продолжались месяцами. Наконец мой покровитель согласился на наш отъезд, с условием, что я буду продолжать занятия по композиции в Брюсселе у его друга Ф.-О. Геварта. Он добился у королевы возобновления моей стипендии в двести пятьдесят пезет в месяц и вручил мне рекомендательное письмо к директору Брюссельской консерватории.

— *Это было ваше первое путешествие за границу?*

— Да. Свою первую поездку за границу я совершил в сопровождении матери и двух маленьких братьев. Отец мой отказывался что-либо понимать и был в отчаянии. «Что только не взбрдет в голову этой женщине!» — восклицал он.

Покидая Испанию, ни моя мать, ни я, не представляли себе того, в какое положение мы попадем.

— Вас ожидали какие-нибудь трудности?

— И еще сколько! Едва мы прибыли в Брюссель, я отправился с визитом к Геварту и передал ему письмо его друга. Выдающийся музыковед оказался почтенным старцем с длинной белой бородой. Ознакомившись с моими композициями и похвалив их самым лестным образом, он сказал мне, что ввиду преклонного возраста он уже больше не в состоянии давать уроки. Это было первым разочарованием. Геварт посоветовал мне поселиться в каком-либо городе, где бы я мог часто слушать хорошую музыку, например в Париже. Я собирался уже уходить, когда он спросил меня: «Вы ведь также играете на виолончели, не правда ли? Я хотел бы, чтобы вас послушал профессор. Приходите завтра утром».

— ...

На следующий день я не без страха явился в класс виолончели. Брюссельская консерватория славилась тогда на весь мир преподаванием игры на струнных инструментах. Сидя в последнем ряду, я слушал учеников. У них, правда, были длинные волосы до плеч, но игра их, откровенно говоря, не производила на меня особого впечатления. Когда урок кончился, профессор¹⁸ вызвал меня. Насмешка сквозила уже в первых его словах. «Ну, а вы, маленький испанец, сыграете что-нибудь?» — «Я хотел бы попробовать». — «Что бы вы хотели сыграть?» — «Все, что вы захотите». Он начал перечислять различные названия, а так как речь шла о произведениях, которые я знал, я отвечал утвердительно. «Черт возьми! Этот мальчик все знает. Очевидно, перед нами феномен!» Все засмеялись, я же покраснел от негодования. «Итак, сыграйте нам „Souvenir de Spa“».¹⁹ (Это было бравурное произведение, конек бельгийской школы.) «Вы принесли с собой виолончель?» — «Нет». — «Так на каком же инструменте вы собираетесь играть?» — «На том, который мне будет одолжен». — «Ну и мальчик! Он может играть на любом ин-

струменте!» Взрывы хохота сопровождали каждое замечание профессора. Тогда я больше не выдержал. Я встал, взял виолончель, которую протянул мне один из учеников, и попросил профессора прекратить насмешки и разрешить мне наконец играть.

— *Неподходящее душевное состояние для такого испытания...*

— Наоборот. Эта сцена была мне так отвратительна, что я утратил всякую робость и совершенно овладел собой. При первых же нотах я увидел удивление на лицах учащихся. Когда я кончил играть, царило всеобщее молчание. Профессор встал и подозвал меня к своему столу. «Вопреки всем правилам, я обещаю вам в этом же году первую премию консерватории, если вы согласитесь поступить ко мне в класс». — «Нет, — ответил я ему. — Вы издевались надо мной, вы унизили меня перед вашими учениками, и я не желаю оставаться здесь».

На другой день мы с матерью и братьями покинули Брюссель.

— *И отправились в Париж?*

— Да. Я немедленно написал графу де Морфи и рассказал ему обо всем случившемся, а особенно о том, что Геварт не в состоянии давать мне уроки композиции.

Начались наши мытарства. Граф обвинил меня в непослушании и предложил выбор: либо вернуться в Брюссель, либо лишиться стипендии. И когда я ответил ему, что, хотя мне и очень неприятно идти против его воли, в Бельгию я больше не вернусь, граф рассердился и... двести пятьдесят пезет нам больше не посылались.

— *Вам, верно, было очень тяжело порывать с вашим покровителем?*

— Я бесконечно сожалел об этом; но что я мог поделать? Ведь после того как Геварт отказался заниматься со мной, мое пребывание в Брюсселе теряло всякий смысл. Кроме того, глубокая самодисциплина и благоговейное отношение к музыке, которыми я проникся в классе Монастерно, казались мне несовместимыми с тем, что я успел подметить в классе виолончели Брюссельской консерватории.

Граф считал, что на отъезде из Брюсселя настояла моя мать. Он ошибался. Я сам пришел к убеждению — не

ослабевшему с годами,— что в Брюсселе я потерял бы время.

— У вас не осталось приятных воспоминаний о вашем первом пребывании в Париже?

— Увы! Там я пережил мрачные, даже мучительные дни. Вы представляете себе положение, в котором мы неожиданно оказались — женщина, юноша девятнадцати лет и двое детей,— без средств? Надо было искать работу, хоть какие-нибудь средства к существованию... К счастью, я встретил в Париже одного своего барселонского друга, Эно, который впоследствии играл в моем оркестре. Он только что узнал из газет, что в театре водевиля «Фоли-Мариньи» должен состояться конкурс на замещение вакансии второго виолончелиста (это была эпоха расцвета Franch cancan [французского канкана]). Я явился на конкурс и оказался победителем. (Все кандидаты должны были играть какой-нибудь отрывок из концерта Сен-Санса.²⁰ Когда подошла моя очередь, члены жюри не остановили меня и дали сыграть весь концерт целиком.) Скромный заработок — четыре франка в неделю — был по крайней мере обеспечен...

Мы жили в жалкой квартирке, в трущобе, около ворот Сен-Дени. Два раза в день (утром на репетицию, а вечером на спектакль) мне приходилось проделывать долгий путь пешком, с виолончелью в руках. Мы с матерью решили перейти на режим строгой экономии, а проезд в трамвае стоил пятнадцать сантимов... Сумма смехотворная по сегодняшним понятиям, но тогда на нее можно было купить полкило хлеба.

Зима выдалась очень суровая, а я не привык к таким холодам. Я серьезно заболел: это было что-то вроде дизентерии, осложнившейся энтеритом и кровотечениями. Врачи долго не могли поставить точного диагноза. И вот тогда мы узнали нужду, настоящую нужду.

— По счастью, ваша мать была с вами!

— Она была изумительна. Ласковая, мужественная, упорная. Самопожертвованием она побеждала все трудности. Чтобы заработать несколько су, накормить четверых и купить лекарства, она работала не покладая рук и до поздней ночи сидела за шитьем. Мой бедный отец помогал нам всем, чем мог, но и это нас почти не выручало.

Однажды, лежа в кровати, я увидел мать с коротко остриженными волосами и с удивлением уставился на нее. «Что ты так смотришь? — спросила она меня. — Что тут особенного?» Оказалось, она продала свои великолепные волосы! И, видите, говорила она мне об этом так просто, как будто ничего не случилось.

Дни шли, а наше положение все ухудшалось. «Что же мы будем делать? — спросил я однажды у матери. — Остаться в Париже?» — «Здесь нам будет трудно. Теперь ясно, что такие суровые зимы не по тебе». — «Тогда вернемся в Барселону». — «Мне тоже кажется, что это будет лучше всего». И все это без слез и жалоб, без драматических жестов. И мы спокойно подготовились к обратному пути.

Мой отец был в отчаянии: из-за этой поездки за границу окончательно растаяли и так чрезвычайно скромные сбережения нашей семьи.

* * *

— Итак, начался новый этап...

— Да, и все-таки я совершенно не чувствовал себя удрученным. Я продолжал работать и усердно занимался. Я все больше и больше укреплялся в убеждении, что музыкальное исполнение требует скорее не «гениальных» порывов, бывших тогда в моде, а строгой и упорной дисциплины.

— Вы уже тогда решили, маэстро, не делать никаких уступок и твердо придерживаться своих собственных убеждений в трактовке исполняемого, независимо от реакции публики?

— Да, я продолжал поиски, как всегда основанные в равной мере как на простоте и правдивости выражения, так и на богатом разнообразии форм, которые мы видим в природе.

— Какие сюрпризы вас ожидали по возвращении в Барселону?

— На этот раз случай мне благоприятствовал. Я получил, так сказать, «наследство» от моего бывшего профессора Гарсии, только что уехавшего в Аргентину: место преподавателя в городском Музыкальном училище, место

первого виолончелиста в «Лицеу»,* частные уроки, приглашения играть в церкви и т. д.

— В то время некоторые барселонские любители увлекались Вагнером и действительно вскоре основали «Associazione Wagneriana» [«Вагнеровское общество»]...

— Я тоже разделял их энтузиазм. (Вы, наверно, помните мой рассказ о том, как меня потрясло первое знакомство с музыкой Вагнера, когда мне было двенадцать лет?) Впрочем, в оценках своих я руководствовался исключительно личным вкусом, никогда не поддавался какому-либо исключительному влиянию, каким бы завлекающим оно ни было. В то время я уже восхищался Брамсом, которого ненавидели фанатические почитатели автора «Парсифаля».

— Не могли бы вы привести какое-нибудь воспоминание или анекдот из времен вашей работы в «Лицеу»?

— Я вижу, что вы большой охотник до анекдотов. Так вот, я расскажу вам один, довольно забавный. Во время одного музыкального сезона дирижером оркестра в «Лицеу» был Муньоне²¹ — бывший учитель Тосканини²² (один из тех итальянцев, которые родились дирижерами и любят особенно эффектно обставлять свои выступления). Если память мне не изменяет, мы репетировали «Лоэнгина». Занавес был опущен, и мы не знали, что за кулисами находился рабочий, который подметал сцену и при этом насвистывал. Муньоне, услышав странный звук, происхождение которого он не мог объяснить, стал кричать и ругаться: «Silenzio, corpo di bacco!» [«Молчать, черт возьми!»] Но, невзирая на эти проклятия, шум продолжался пуще прежнего. Страшно раздраженный, Муньоне приказал машинисту: «Поднимите занавес!» Боже мой, что с ним случилось, когда он увидел метельщика! Мне показалось, что он перемахнул через наши головы, так как через секунду он уже был на сцене, кричал как одержимый и готов был броситься на рабочего. Тот, ничего не понимая, решил, что это какой-то сумасшедший, и стал обороняться метлой. Вы представляете себе эту картину? Пришлось их разнимать.

Муньоне требовал увольнения метельщика, но мы, оркестранты, этому воспротивились.

— Без сомнения, за эти годы вы совершили не одно турне по главным городам Испании?

* «Лицей», оперный театр в Барселоне.

— Да, с квартетом, в котором принимали участие бельгийский скрипач Крикбом²³ и я. Мы путешествовали главным образом летом. С Гранадосом²⁴, который был моим большим другом, и другими музыкантами мы посетили Мадрид, Бильбао, Валенсию и другие города полуострова, названия которых я сейчас не помню.

— *Ездили вы снова за границу?*

— До 1899 года только в Португалию, и то на одно лето, первое после моего возвращения в Каталонию. В летний период в Барселоне музыкальная жизнь замирала, и я принял приглашение в Эшпинью, модный португальский курорт, где и остался на весь сезон. Казино в Эшпинью было, собственно, игорным домом. Я там принимал участие в септете и один раз в неделю играл соло, как в кафе Тоста.

Видные представители португальского общества, приехавшие на курорт, заинтересовались этими концертами. Слух о них разнесся так широко, что после купального сезона король и королева Португалии — Карлос и Амелия — пригласили меня играть в королевском дворце в Лиссабоне. Когда я предстал перед их величествами, моя виолончель, вследствие поспешности моего отъезда, оставалась еще в Эшпинью. Мне пришлось извиниться, и концерт был перенесен на следующий день...

Так как по дороге в Эшпинью я должен был проезжать Мадрид, я заранее написал графу де Морфи, выражая ему горячее и глубокое желание повидаться с ним. Граф ответил мне исключительно сердечным письмом. Наша встреча и наше примирение были крайне трогательны.

В Мадриде королева Мария-Кристина проявила ко мне обычную свою доброту и попросила дать концерт во дворце. После концерта она сказала мне: «Пабло, я хочу, чтобы у тебя осталась память обо мне на всю жизнь». И, показав мне браслет на своей левой руке, спросила: «Какой камень тебе больше всего нравится?» — «О, ваше величество, все они великолепны». — «Возьми вот этот». Это был изумительный изумруд, который я вделал потом в свой смычок.

Королева подарила мне также замечательную виолон-

чель мастера Гальяно²⁵ и пожаловала звание кавалера ордена Карлоса III.*

На обратном пути из Португалии я снова задержался в Мадриде и впервые в своей жизни играл в сопровождении оркестра ре-минорный концерт Лало, которым дирижировал мой бывший профессор Томас Бретон.

— Немало забот было тогда у королевы-регентши: в то время начались восстания на острове Куба и на Филиппинах, которые в 1898 году привели к испано-американской войне и к потере последних испанских колоний. Вы помните эту войну?

— Конечно, как будто это было вчера. Обнадеживающая пропаганда газет, вести о поражениях, Парижское соглашение... Ужасное воспоминание сохранилось в моей памяти: высадка в Барселонском порту группы репатрированных солдат. Они были так обезображены лишениями и особенно эпидемиями, свойственными антильским лесным зарослям, что походили на вереницу призраков.

— Вы долго пробыли в Барселоне?

— До 1899 года. Я чувствовал себя обязанным заботиться о семье и, прежде чем покинуть Барселону и создавшееся там для меня завидное положение, я хотел заработать и сэкономить достаточно денег, чтобы обеспечить семью на случай возможных затруднений.

В 1899 году я решил, что могу спокойно поехать в Париж. (Я совершенствовал свои знания французского языка, общаясь с представителями французской колонии в Барселоне, и знал теперь язык намного лучше, чем в пре-

* Маэстро Казальсу пожаловано немало почетных знаков отличия. Он имеет степень доктора honoris causa [почетного] университетов Эдинбурга, Барселоны и Монпелье; доктора музыкальных наук Филадельфийской консерватории; кавалера орденов Карлоса III и Изабеллы Католической; почетного члена Академии искусств Сан-Фернандо в Мадриде; почетного председателя Синдиката каталонских музыкантов в Испании; кавалера, командора и полного кавалера ордена Почетного Легиона во Франции; командора ордена короны в Румынии; звание доктора наук и искусств в Германии; крест командора ордена Франца-Иосифа и звание придворного виртуоза в Австро-Венгрии; кавалера ордена Сант-Яго да Эшпада в Португалии; члена римской Академии Санта-Чечилиа в Италии; лондонское Королевское филармоническое общество вручило ему в 1912 г. медаль Бетховена (чрезвычайно редкое отличие, обладателями которого были Лист, Брамс, Антон Рубинштейн и Иоахим), а английское Worshipful Company of Musicians [Достопочтенное общество музыкантов] наградило его в 1937 г. золотой медалью Коббета и т. д.

дыдущую поездку в Брюссель; а это важно для уверенности в себе.) Граф де Морфи дал мне рекомендательное письмо к Шарлю Ламурё.

— *Ваша мать тоже поехала с вами?*

— Нет. Мне тогда уже исполнилось 22 года, и она не без основания сочла, что отныне я могу уже путешествовать один, не нуждаясь в ее сопровождении, как раньше.

Благодаря ее самоотречению, ее непоколебимой вере в мое артистическое призвание мне не пришлось остановиться на полпути. Какая исключительная женщина была моя мать! Подумайте только, когда мы были в Мадриде, она изучала иностранные языки, и — поразительно одаренная самоучка — занималась всем тем, чем занимался и я, чтобы облегчить мой труд, а главным образом, чтобы из-за разницы в образовании не было пробела в том, что объединяло нас духовно.

— *А как прошла ваша встреча с Ламурё?*

— Этого невозможно забыть. Меня провели в его кабинет. Ламурё сидел за рабочим столом и просматривал бумаги. Казалось, он не замечал, или, вернее, не хотел замечать присутствия постороннего, который, без сомнения, помешал бы ему. Надо, однако, сказать, что этот крупный музыкант был в то время целиком поглощен подготовкой премьеры оперы «Тристан и Изольда», которая должна была состояться следующей зимой в Париже. Видя, что время идет, а Ламурё, не говоря ни слова и не задавая мне вопросов, остается невозмутимым, я решился первым обратиться к нему: — «Г-н Ламурё, я не хочу вас отвлекать, я только зашел передать вам это письмо графа де Морфи». Он взял письмо, прочел его и сухо сказал мне: «Хорошо, приходите завтра с пианистом и вашей виолончелью».

На следующий день сначала можно было подумать, что повторится та же сцена, что и накануне. Ламурё был все так же поглощен своими бумагами. Я слышал, как он вполголоса ворчит на надоедливые посещения и посетителей. «Я сейчас уйду, — сказал я ему, — так как в мои намерения не входит вам мешать».

Тогда Ламурё поднял голову и сказал: «Молодой человек, вы меня заинтересовали. Сыграйте концерт Лало». (Помните, я уже говорил вам, что играл его в Мадриде, по возвращении из Португалии?) И он снова принялся

писать... Я настроил инструмент, а мой аккомпаниатор — фамилию его я забыл — сел за рояль. При первых же звуках Ламурё отложил перо и медленно повернулся. (Из-за его болезни это движение было для него особенно трудным.) Когда же отзвучали последние ноты, он обнял меня и, со слезами на глазах, сказал: «Дитя мое, вы — избранник». И он пригласил меня принять участие в ближайшем концерте под его управлением. Я дебютировал в Париже в качестве солиста 12 ноября 1899 года (тогда я впервые надел фрак).

— Не обошлось без волнения перед этим знаменательным концертом?

— Я очень волновался, как, впрочем, и перед всеми моими концертами.

— А успех?

— Превзошел мои ожидания.*

* Нам удалось раздобыть несколько отзывов прессы об этом первом концерте в Париже: «М. Ламурё и артисты его оркестра были вчера встречены все возрастающей овацией. Концерт был изумителен во всех отношениях... Г-н Пабло Казальс играл первую часть концерта Лало для виолончели; г-н Пабло Казальс — артист, который обладает огромной полнотой звука и заставляет петь свой инструмент» («Le Constitutionnel», 14 ноября 1899 г.). «В первом отделении концерта г-ном Пабло Казальсом была исполнена первая часть концерта Лало для виолончели; его исполнение было настолько замечательно во всех отношениях, что совершенно непонятно, почему ему не дали возможности исполнить концерт полностью. Не будем вникать с нескромностью в эту тайну» (A. Gouillet, «Le Soleil», 13 ноября 1899 г.). «Г-н Пабло Казальс играл виолончельный концерт Эдуарда Лало с исключительным обаянием звука и изысканной виртуозностью» (Pierre Lalo, «Le Temps», 14 ноября 1899 г.).

«В театре «Шато д'О», который избрал для своих концертов оркестр Ламурё, г-н Пабло Казальс, исполнявший первую часть концерта Лало для виолончели, обнаружил подлинную уверенность и темперамент. К сожалению, он немного утрирует *pianissimo* и атака его смычка несколько резка» (André Gresse, «Le Journal», 14 ноября 1899 г.). «М. Ламурё, снова вставший за дирижерский пульт, был встречен овацией, и публика не поспешила на «браво» г-ну Пабло Казальсу, замечательному виолончелисту...» (Alfred Bruñeau, «Leigaro», 14 ноября 1899 г.).

«Концерт для виолончели Лало — одно из совершеннейших произведений этого жанра, прекрасно раскрывающий все возможности инструмента. Г-н Пабло Казальс прекрасно освоил дух произведения. В его передаче осуществлялось всегда желанное, но редко достигаемое тождество между художественным замыслом произведения и его технической стороной. Молодой исполнитель удостоился настоящей овации» (H. Barbedette, «Le Ménestrel», 19 ноября 1899 г.).

Глава III

ПУТЕШЕСТВИЯ, КОНЦЕРТЫ, ДРУЗЬЯ...

*П*осле этого первого концерта вы обосновались в Париже?

— Не сразу. Я вернулся в Барселону, но через короткий промежуток времени переселился в Париж.

— Участвовали ли вы снова в концертах под управлением Ламурё?

— Да, в декабре того же года. Этот второй концерт имел еще больший успех, чем первый. Я попросил у Ламурё разрешения поиграть в его оркестре на премьере «Тристана».

— А что представляет собой Ламурё как дирижер?

— Это был дирижер большого масштаба, заботящийся об истинных музыкальных ценностях и презирающий внешние эффекты. Он требовал от музыкантов абсолютной точности в исполнении произведения и не мирился ни с какой приблизительностью, ни с какими дурными привычками, порожденными рутинной. Припоминаю по этому поводу забавную сцену с бас-кларнетом во время репетиции «Тристана». Всякий раз как кларнетист кончал свой сольный пассаж, Ламурё замечал ему самым невозмутимым образом: «Бреното, фальшиво». Попытки добиться от него верной интонации повторялись не раз, но ни к чему не приводили. Наконец кларнетист заявил, что он не считает свою

игру фальшивой. «По-вашему, вы играете верно? — заметил Ламурё.— Послушайте: однажды я зашел к больному другу в его комнату (он жил в мансарде) и воскликнул: «Какая вонь, как ты можешь здесь жить?» — «Я ее не чувствую»,—ответил он мне. И знаете, почему он ее не чувствовал, Бреното? — Он к ней привык».

— *А когда терпение Ламурё истощалось?*

— О, тогда он был беспощаден. Язвительность его вошла в поговорку. Во время репетиций «Тристана и Изольды» тенор не обращал никакого внимания на его замечания. Повторили раз, повторили два. Злостное упорство певца становилось с каждым разом все очевиднее. Тогда Ламурё, выведенный из себя, положил дирижерскую палочку на пульт и закричал: «Сударь, в качестве тенора вы, конечно, имеете право на глупость, но, честное слово, вы этим злоупотребляете».

— *К несчастью, ваша совместная работа с этим дирижером продолжалась очень недолго.*

— К моему величайшему сожалению. Великий музыкант скончался в декабре 1899 года, через несколько дней после моего второго концерта с ним.

Чтобы почтить память того, кто был моим первым дирижером в Париже, я давал ежегодно концерт в пользу благотворительного фонда оркестра Ламурё. А кроме того, я делал то же самое для оркестра Колонна,¹ основатель которого был моим большим приятелем.

Начало моей карьеры в качестве заграничного гастролера также было омрачено смертью моего незабываемого покровителя графа де Морфи. У него в Мадриде я познакомился со знаменитой певицей Эммой Невада²; она пригласила меня провести лето 1899 года у себя в Пьерфоне. Там я узнал, что граф серьезно болен и находится в Швейцарии. Мне очень хотелось съездить к нему, чтобы повидаться с ним в последний раз, но у меня не было денег и негде было их добыть. В этот момент я получил известие о смерти графа. И представьте себе, этот крупный сановник, который мог бы стать сказочно богатым, умер в бедности. Я храню его портрет у себя в доме в Сант-Сальвадоре вместе с портретами моих родителей и лиц, чья память для меня свята.

— *В Париже вы жили в «Вилле Молитор», в Нёйи...*

— Но не в первые годы. Я снял «Виллу Молитор» в

1905 году и проживал в ней до 1914 года. Сколько друзей перебивало там! Как много я мог бы рассказать про то время! В моем возрасте,— вы сами понимаете,— воспоминания не дают покоя.

— *Скоро ли вы начали свои поездки за границу?*

— Уже через два или три года после моего дебюта в Париже меня стали повсюду приглашать... Путешествия, бесконечные путешествия.

— *Таким образом, гениальный исполнитель целиком заслонил композитора...*

— Но я ведь никогда не переставал сочинять! Когда я жил в Мадриде, большая часть моего времени уходила на изучение теории композиции. Я часто мечтал тогда, что, может быть, позднее я смогу посвятить себя ей целиком. Я об этом мечтал, но я предвидел, увы! что моя карьера музыканта скорее определится виолончелью.

Однако, как я вам уже сказал, я не переставал заниматься композицией. Я написал симфонии, струнные квартеты, пьесы для скрипки соло, для виолончели соло, сонаты для скрипки и фортепьяно, для виолончели и фортепьяно, песни, мотеты, несколько хоровых произведений (*Miserere*, «*La Vision de Frère Martin*» [«Видение брата Мартына»] и др.), ораторию «*La Crèche*» [«Ясли»] и т. д. Вот только на днях я закончил сонату для скрипки и фортепьяно. Однако я всегда отказывался от издания своих произведений. В этом отношении я неумолим. После моей смерти пусть рассудят, стоят ли они чего-нибудь.

Я сделал исключение для нескольких духовных сочинений, отданных мною в дар монастырю Монтсеррат, к которому, как вы знаете, я очень привязан. Эти сочинения были опубликованы каталонскими монахами Бенедиктинского ордена монастыря Монтсеррат, которые в течение веков отличались своими познаниями в области музыковедения.

— *А ваши турне с пианистом Гарольдом Бауэром?*³

— В начале моего пребывания в Париже я заболел. Это было перед моим дебютом у Ламурё. Тогда я еще жил в скромной гостинице на Монмартре (я там замерзал; припоминаю, что в окне моей комнаты не доставало одного стекла). Миссис Рэм, пожилая англичанка, слышавшая меня на светских вечерах, пришла навестить меня. «Я пришла за вами»,— сказала она.— «Как так?» — «Не отказы-

вайтесь, это решено. У меня в доме за вами будут лучше ухаживать».

Будучи хорошей пианисткой, миссис Рэм приглашала к себе артистов, писателей, и на этих вечерах обязательно исполнялась какая-нибудь музыка. У нее я познакомился с Равелем, Ленорманом (отцом драматурга), Моро,⁴ Бушри⁵ и другими артистами. Бауэр был завсегдаем этого дома, и он предложил мне давать совместные концерты, на что я согласился. Мы с ним предприняли наше первое турне по Испании, затем отправились в Голландию. В течение многих лет мы возобновляли наши турне как по Европе, так и по Северной и Южной Америке. Повсюду мы пользовались большим успехом. Как сейчас помню, в 1917 году Бауэр, Крейслер и я играли «Тройной концерт»⁶ Бетховена с Нью-Йоркским симфоническим оркестром под управлением Дамроша.

Гарольд Бауэр был первоклассным пианистом и одним из самых живых умов, которые я когда-либо встречал.

— Кажется, в 1917 году, когда вы сошли с парохода в Нью-Йорке, Фриц Крейслер объявил в прессе: «Король смычка прибыл».

— Мы с Крейслером всегда были большими приятелями. Но в 1917 году меня в Соединенных Штатах уже знали, так как к тому времени за мной числилась добрая дюжина поездок по этой стране.

— Появление знаменитого трио Корто — Тибо — Казальс относится к 1906 году, не так ли?

— Я не могу вам это точно сказать. Помню, что мы начали совместно выступать за несколько лет до 1914 года. Как далеки, но как живы в моей памяти года, соединявшие меня братской дружбой с Альфредом Корто и с Жаком Тибо! Именно из этой дружбы родилось наше трио. Сколько путешествий по Европе! Сколько радости мы получали от дружбы и музыки! Бедный Жак Тибо! Кто бы мог предполагать тогда трагическую смерть, которая ждала его при авиационной катастрофе! Воспоминания о моих путешествиях и концертах с Тибо и Корто навсегда останутся связанными в моей памяти с культом дружбы и музыки.

— На прошлой неделе вы дали нам возможность послушать си-бемольное трио Шуберта в исполнении Корто — Тибо — Казальса по старой пластинке, сохранившей весь блеск исполнения.

— Можно безошибочно сказать, что как с художественной, так и с коммерческой точки зрения эта пластинка была одной из величайших удач граммофонной записи.

Си-бемольное трио Шуберта мы исполняли чаще всего. Кроме этого, в нашем репертуаре фигурировали трио Гайдна, Бетховена, Мендельсона, Шумана и Равеля.

— *В числе ваших парижских друзей вы упоминали семью Менар-Дориан...*

— Они были моими большими друзьями; это были люди исключительной приветливости, принимавшие у себя «весь политический, артистический и литературный Париж». У них я познакомился с Брианом, Клемансо, Вивиани, полковником Пикаром, Альбером Тома — в то время наставником Жана Гюго — и другими. Леон Блюм был секретарем г-жи Дориан.

— *Что представлял собой в то время Леон Блюм?*⁸

— У него были манеры молодого эстета; главным образом он был известен как литературный критик. Я думаю, что вряд ли кто-либо из знавших его в то время мог предсказать ожидавшую его политическую карьеру.

— *А Клемансо?*⁹

— Одним своим видом и разговором он производил уже глубокое впечатление.

— *В деле Дрейфуса*¹⁰ *полковнику Пикару была отведена значительная роль.*

— Да. Он нам рассказывал о закулисной стороне этого дела, вызвавшего за несколько лет до этого столько споров.

— *Вы были в числе сторонников Дрейфуса?*

— Я всегда стоял на стороне жертв несправедливости и гонений.

— *Сколько у вас было друзей в доброе старое время довоенного Парижа! Вы можете рассказать о Форе, Венсане д'Энди, Сен-Сансе, Сулоаге, Каррьере, Равеле, Энеску, Moore, Юрэ, Казелле, Сандозе...*

— И еще о многих других. Ими список не ограничивается. Моя благодарность одинаково относится и к Форе,¹¹ и к Д'Энди,¹² и к Сен-Сансу, дружеское поощрение которых было для меня так ценно в начале моей карьеры. Сулоага¹³ проводил тогда большую часть своего времени в Париже. Известно ли вам, что в моем доме в Сант-Сальвадоре есть его картина? Эжен Каррьер,¹⁴ которым я вос-

хищался и которого очень любил, написал мой портрет, репродукция с которого работы Пьяцца, отпечатанная во множестве экземпляров, была использована во время моего второго турне по Соединенным Штатам в 1904 году. Каррьер говорил, что портреты Поля Верлена¹⁵ и мой — две работы, которые ему больше всего нравятся.

— *Когда вы играли у его смертного одра...*

— Это были минуты, полные глубокой скорби. Каррьер умирал от рака гортани. Я заходил к нему несколько раз во время его болезни. Как бы ужасно он ни мучился, он никогда не стонал. Для него стоицизм был своего рода правилом поведения; когда он чувствовал, что его духовные силы иссякают под тяжестью страданий, он вынимал из-под подушки своего Марка-Аврелия и читал какой-нибудь отрывок.

За несколько дней до смерти, уже потеряв речь, он знаками дал мне понять, что хотел бы меня послушать. Я принес виолончель и сыграл у него в комнате несколько отрывков из сюит Баха, так удивительно гармонизировавших с просветленным угасанием этого чудесного художника. Бледный свет парижских сумерек проникал в комнату и еще более усиливал грусть этой сцены. Несколько друзей сидели около его кровати, молчаливые, убитые горем. Я был взволнован до слез. Бедный друг! Когда я кончил играть, он поцеловал меня и поднял руки к небу, как если бы он хотел выразить свою благодарность за это последнее утешение.*

* Камилль Моклэр описал эту сцену в своей книге «Trois Crises de l'Art actuel». Eugène Fasquelle, Paris, 1906. «Я всегда буду помнить одно из моих последних посещений умирающего. Кончался зимний день, вся комната была полна сумеречной таинственности, которую он так любил. Слабый отблеск угасал на гранях вазы, в которой угадывались призрачные цветы. На стенах чуть белели этюды — последние его работы. В комнате сидело несколько друзей: их лиц уже нельзя было разглядеть, они слились в сплошные темные пятна. Посередине — большой бледный прямоугольник кровати, в которой лежал Каррьер, недвижимый, словно превратившийся в статую. Женщина, бывшая ему преданнейшим другом и портретом которой завершилось его творчество, привела к нему Пабло Казальса, и он пришел со своей виолончелью. Казальс сел у кровати и стал играть прелюдии Баха с той покоряющей силой и чувством, на которые способен только он, а мы в этой комнате, безмолвные и мрачные, слушали возвышенный строй этих звуков, которые, казалось, молились за Каррьеера и открывали ему наши души лучше, чем это могли сделать наши бес-

— *Ö* моих парижских друзьях — времен чудесного Парижа до первого мирового пожара — я мог бы написать сотни страниц, целые книги, настолько я душевно обогащался от общения с ними. Увы, большинство из них уже умерли.

— *К счастью, Джордже Энеску еще жив.*

— С ним меня связывает полувековая дружба. К Энеску я всегда питал нежную привязанность и без малейшего колебания ставлю его в первые ряды композиторов нашей эпохи.

— С Бергсоном¹⁶ познакомил вас, кажется, доктор Сандоз?

— Да. Доктор Сандоз, эта чистая, детская душа, часто приезжал на «Виллу Молитор». Он был другом выдающегося философа и однажды представил меня ему. Это было началом одной из тех дружб, которые я больше всего ценил в своей жизни.

Я знал, что Бергсон всегда занят своими исследованиями, подготовкой к лекциям и научным работам. И если я решался навещать его всякий раз, как бывал в Париже, то потому, что видел, как искренне он разделяет радость, которую я испытывал при наших встречах. «Как это получается, — спрашивал я его, — что вам может доставить удовольствие беседовать с человеком вроде меня, который ничего не знает?» — «Друг мой, вы научили меня многим вещам», — отвечал он. — «Я? Что-нибудь касающееся музыки?» — «Не только». Я истолковал эти слова в том смысле, который совпадал с моим опытом: с учениками учится и сам учитель.

— *Вероятно, Бергсон интересовался ролью интуиции в исполнительстве.*

помощные слова. И что-то вроде угрызений совести закрадывалось в нас при мысли, что пытливая страсть отыскивать всюду прекрасное борется в нас со скорбью: потому что картина, которая была у нас перед глазами и с которой сливались и мы сами, — была действительно прекрасна, как холст Рембрандта, как холст самого Каррьера. Тени, объемы, звуки, страшное сознание неизбежности, мысль об этой агонии, загнипнотизированной утешающей музыкой, — все это заставляло с особой силой ощущать, что эти минуты останутся у нас в памяти как незабываемое совершенство и что их завещает нам сам Каррьер. II, лишь выйдя из комнаты, мы дали волю слезам».

— Очень. Мы с ним об этом часто беседовали. Однажды он спросил меня, что я испытываю, играя произведения Баха, Бетховена и вообще исполняя высокую музыку. Я ему ответил, что, если после исполнения мое критическое чувство было удовлетворено работой, я ощущал в себе какую-то внутреннюю весомость, что-то совершенно особенное, имеющее, если так можно выразиться, «весомость золота».

Это его живо заинтересовало. И каждый раз, когда мы с ним встречались, он возвращался к этой теме. «А как ваша весомость?» — спрашивал он. Однажды он мне задал вопрос: «Это чувство «весомости» равносильно ли тому или напоминает то, которое мы испытываем, совершив какое-нибудь доброе дело?» Удовлетворенность хорошим поступком я тоже понимаю, но природа ее весомости совсем иная. Здесь мы испытываем — по крайней мере я испытываю — ощущение, постороннее нашей душе, тогда как удовлетворение от художественного творчества как бы принадлежит нам самим, словно наше участие в нем более выражено, более определено.

Есть и другое различие: добрый поступок вызывает у меня желание поскорее его забыть, удалить воспоминание о нем, чтобы не впасть в созерцательное самолюбование; удачное же исполнение, наоборот, оставляет во мне чувство благодарности к самому себе.

— *Принц де Бройль*¹⁷ сказал, что, по мере того как он раскрывал тайны основ квантовой физики, ему казалось, что им постепенно овладевают внутренний покой и ясность.

— У меня тоже бывает нечто подобное, но к этому присоединяется ощущение скорее физического порядка. Вот оттого-то я и употребляю это образное выражение: «весомость золота».

— *Беседовали ли вы с Бергсоном о религиозном чувстве?*

— Да. Я чувствовал, что духовный мир ему очень дорог, хотя влечение к нему он не связывал с исповеданием какой-либо определенной религии. Я замечал, что наши точки зрения сходятся. За последние годы мне приходилось читать о его намерении или желании вернуться перед смертью в лоно церкви. В наших беседах об этом никогда не было речи.

А раз уже мы заговорили о Бергсоне, позвольте мне выразить свое восхищение перед тем типом людей, который представляют собою французские ученые. Кое с кем из них я был знаком. Какая скромность, какая тонкость ума, какая человеческая теплота! Непризнанные в большинстве случаев широкой публикой, эти ученые делают честь как своей стране, так и всему человечеству в целом.

— В одной из биографий Фрица Крейсlera я читал, что вы вместе еще с несколькими друзьями образовали в Париже закрытый музыкальный кружок.*

— Это верно. Это было в начале лета перед первой мировой войной. В него входили Изаи, Крейслер, Энеску, Тибо и я. Мы собирались у Тибо.

— Только вы одни?

— На то были свои причины. Мы достаточно навиделись публики во время наших гастролей. Один возвращался из России, другой из Америки, и нам хотелось заняться музыкой для своего собственного удовольствия. На этих собраниях, когда мы исполняли квартеты, Изаи любил играть на альте. А как скрипач — он сверкал неподражаемым блеском.

— Вы ведь также собирались и в «Ля Шантрелль», летней резиденции Изаи в Бельгии, не правда ли?

— Да.

— Где вы играли квинтеты в таком составе: 1-я скрипка — Фриц Крейслер; 2-я скрипка — Жак Тибо; альт — Эжен Изаи; виолончель — Пабло Казальс; фортепьяно — Ферруччо Бузони¹⁸, Альфред Корто или Рауль Пюньо...¹⁹ Есть от чего закружиться голове у любого импресарио.

— Импресарио в наш кружок не допускались.

— Вы не помните, когда вы начали преподавать в «Ecole normale de musique» (Нормальной музыкальной школе) в Париже?

— До 1914 года. Нормальная музыкальная школа была основана Корто, Тибо и мною, а Огюст Манжо был ее первым директором.**

* Louis-P. Lochner. Fritz Kreisler. Macmillan and Company, New-York.

** О. Манжо писал в парижском «Le Monde musical» 30 декабря 1910 г.: «Что непонятно и необъяснимо, так это то, почему Казальс уникален, почему вдумчивая работа еще не дает нам множества по-

В первый год на уроки пускали за плату и посторонних слушателей, в результате чего ученики чувствовали себя невероятно стесненными. (Пьер Фурнье²⁰ находился в числе первых учащихся этой школы.) Я воспротивился этому. Собственно, я не преподавал в этой школе, но каждый год, весной, я присутствовал на занятиях по виолончели и прослушивал всех учеников, одного за другим. На место профессора виолончели этой школы я избрал Дирана Алексаняна, а после его отъезда в Америку его заменил Морис Эйзенберг.²¹

— *Ваш концерт в присутствии королевы Виктории имел место до или после вашего дебюта в Париже?*

— До дебюта. В то время я предпринял несколько поездок в Англию, получив приглашение играть на приемах, которые давала знать во время так называемого «сезона». Мое первое публичное выступление в Англии состоялось в «Кристал-Паласе», где на одном концерте я играл соло под управлением Августа Манна. «Кристал-Палас», напомилавший какую-то постоянную ярмарку, состоял из необъятного зрительного зала, в котором музыка фигурировала наряду с разного рода аттракционами.

Концерт, на котором присутствовала королева Виктория, имел место в ее резиденции на острове Уайт. На нем присутствовали будущий король Эдуард VII, герцог Йоркский и другие члены королевской фамилии.

— *Какой образ великой королевы сохранили вы в памяти?*

— Образ почтенной старой дамы, немного располневшей, окруженной безмолвием и реверансами, поскольку этикет при английском дворе очень строг. Я вспоминаю, что на голове у королевы было нечто вроде белой вуали и что иногда слуга индус ставил перед ней скамеечку, на которую она опускала ноги.

добных исполнителей. Неужели в наши дни так трудно быть простым и естественным? Чем грешат воспитание и нравы, если столько крупных талантов кажутся неискренними или неумелыми? Вопрос сложный и на него нелегко ответить.

Хочется пожелать, чтобы Казальс создал свою школу, и для тех, кто любит музыку, было бы прекрасной задачей этому посодействовать. Сейчас не время преобразовывать существующий порядок, носящий на себе отпечаток всех заблуждений, лъстивости и неискренности прошлого, но, может быть, Казальсу удастся вдохнуть в будущих артистов более здоровый дух».

— Она беседовала с вами?

— После концерта королева поднялась, чтобы поздравить меня. Она сказала мне, что королева Испании уже говорила ей обо мне и что, как она хотела бы думать, моя артистическая карьера оправдывает возлагаемые на меня надежды.

После моего возвращения в Испанию, когда я вновь увидел королеву Марию-Кристину, последняя передала мне телеграмму королевы Виктории, в которой она упоминала о моем концерте и, в особенности, о моем исполнении Баха.

— Вы продолжали часто видеть королеву Марию-Кристину?

— Каждый год, когда я возвращался к себе, я должен был наносить ей визит в Мадриде. «Садись, Пабло,— говорила она.— Сейчас ты мне расскажешь все, что с тобой случилось со времени нашего последнего свидания». И у меня не было — да и не могло быть — от нее никаких секретов.

— В Англии вы как будто познакомились с Гансом Рихтером²²?

— Рихтер был одной из глубочайших привязанностей моей жизни. Познакомился я с ним во время моих первых гастролей, когда он дирижировал оркестром в Манчестере. Какой это был прекрасный дирижер! Я вспоминаю исполнение концерта Шумана под его управлением; это было одним из тех, которое доставило мне наиболее полное удовлетворение.

Я играл с ним из года в год. Перед началом концерта он мне говорил: «Не забудьте, что мы должны потом с вами обстоятельно поговорить». Выходя из зала после концерта, он брал меня под руку, и мы шли в кабачок — всегда один и тот же,— где и беседовали до поздней ночи. Хозяева кабачка обычно закрывали дверь своего заведения в положенный час, но из уважения к Рихтеру они не беспокоили нас и терпеливо ожидали, пока мы кончим нашу беседу. С этим выдающимся дирижером мы обсуждали самые разнообразные музыкальные вопросы.

— И ваши мнения совпадали?

— Всегда. Эта общность взглядов приводила меня в такой восторг, что я погружался в какое-то опьянение. Несмотря на свой возраст, мой знаменитый друг говорил

о музыке с юношеским пылом, восхищавшим меня при каждой встрече. Особенно интересовали и волновали меня его рассказы о Вагнере из-за тесной дружбы, которая существовала между ними. Все подробности, которые Рихтер сообщал мне о своем участии в вагнеровских представлениях,— главным образом при жизни композитора,— все приводившиеся им остроты и мнения самого Вагнера были для меня своего рода сокровищем. Я тогда впивался в него глазами, я упивался его словами.

— У вас имеются его партитуры, не правда ли?

— После его смерти я скупил значительную их часть.

— Познакомились ли вы в Англии с Иоахимом?²³

— Нет, случая не представилось. Когда я познакомился с Эдуардом Шпейером²⁴ и Доналдом Тови, его старыми друзьями, знаменитый скрипач уже закончил свою концертную деятельность. Однако я присутствовал на чествовании в Лондоне, посвященном его семидесятипятилетию. Это было в Куинс-холле. Иоахим был на склоне лет, но его исполнение несколько не потеряло ни своей силы, ни своей впечатляющей художественной ценности. Он играл концерт Бетховена. Лорд Бальфур²⁵ подарил ему свой портрет, написанный Сарджентом.²⁶ После окончания концерта Иоахим взволнованно благодарил.

— Ведь это Шпейер основал в Лондоне Иоахимовское общество?

— Да, и он же позже основал Classical Concert Society [Общество концертов классической музыки],* заменившее первое. Самым современным композитором, произведения

* «Мое сотрудничество с Обществом концертов классической музыки привело меня к встрече с Пабло Казальсом... Я лично его никогда не слышал, но газеты приносили слухи об его сенсационных успехах на европейском континенте. Я написал ему, объясняя происхождение и цель нашего Общества, и попросил его сотрудничества. Он известил о своем согласии очаровательным письмом, в котором говорил, что необыкновенно польщен перспективой участия в предприятии, тесно связанном с великим Иоахимом. Впервые он принял участие в наших концертах 20 октября 1909 г. Программа состояла из до-минорного трио Брамса и си-бемоль-мажорного трио Шуберта, в котором принимали участие Мария Зольдат²⁷ и Ленард Боруик,²⁸ и до-мажорной сюиты Баха для виолончели соло.

Когда Казальс заиграл сюиту Баха, начинающуюся с блестящей нисходящей до-мажорной гаммы, публика сразу затаила дыхание и слушала его с восторженным вниманием. С каждой новой музыкальной фразой энтузиазм возрастал, и к окончанию игры он вылился в такую манифестацию, которую редко приходится слышать в кон-



Пабло Казальс в возрасте 25 лет



Пабло Казальс в возрасте 35 лет

которого фигурировали в программах нового Общества, был Брамс. Шпейер и другие члены правления обратились ко мне в трудный момент с просьбой помочь им, на что я откликнулся с энтузиазмом. Мы со Шпейером стали большими друзьями. В его великолепной резиденции в Риджхёрсте музыка всегда была в большом почете. Он был закадычным другом Иоахима, так же как Брамса и Клары Шуман. Он вспоминал, что в возрасте пяти лет присутствовал на концерте Мендельсона. Его отец, умерший девятилетним пяти лет, лично знал Бетховена и старшего сына Моцарта. Подумайте только, какими воспоминаниями, пережитыми непосредственно или по рассказам отца, были расцвечены беседы Шпейера!

— *Если не ошибаюсь, в Соединенные Штаты вы впервые попали в 1901 году?*

— Да. Ну и путешествие это было! Нас собралось несколько артистов, отправившихся во главе с Эммой Невада в турне из восьмидесяти концертов.

— *Некоторые области Америки должны были казаться очень живописными в глазах молодого двадцатипятилетнего европейца?*

— И не говорите! В одном тexasском городе мы с французским пианистом Моро захотели поближе познакомиться с «живописной», как вы называете, стороной этого, для нас действительно «нового мира». В то время Техас еще сохранял те черты, которые позже стали всем знакомы по фильмам о ковбоях. Мы с Моро зашли в один кабачок и присоединились к играющим в кости. И черт нас дернул

цертных залах Лондона. Сюнта Баха привела аудиторию в неописуемый восторг, так как здесь впервые произведения лейпцигского мастера были исполнены с самым строгим уважением к классической форме и в то же время с полной непосредственностью чувства, и не было той сухой, бесчувственной игры, по поводу которой эрудиты пытались убедить нас, что она-то и есть единственно правильная манера исполнять произведения Баха. Отныне Казальс стал постоянным посетителем Риджхёрста, и всегда первый вызывался выступить, к нашей великой радости и нашему великому удовольствию. (...) Это пример редкого слияния большой виртуозности с величайшим музыкальным дарованием. Широта его познаний в любой области музыки просто поразительна и сведения его столь же точны, как безошибочно его острое критическое чувство. (...) В 1926 г. мы имели великое счастье слышать Казальса дирижирующим Лондонским симфоническим оркестром. Исполнение было мастерским и показало, что он первоклассный дирижер» (Sir Edward Spreyer. My Life and Friends. Cobden Sanderson, London).

это сделать! Сначала я имел «несчастье» выиграть. Нашими партнерами в игре были такие типы, каких мы встречаем в фильмах из жизни Дальнего Запада,— в широкополых шляпах и с пистолетами за поясом. Надо было видеть их лица, по мере того как деньги переходили ко мне! Кроме того, нас насильно заставляли пить. Я напрасно пытался отказаться, меня резко одернули: «Сударь, здесь играют и пьют!»

Больше, чем за игральными костями, я наблюдал за их пистолетами, и, надо прямо сказать,— с некоторой опаской. К счастью фортуна мне изменила, и я стал проигрывать. Тогда выражение лиц изменилось, и наши партнеры простились с нами, братски обняв нас. (Хотя маэстро нам и не признался в этом, мы думаем, что в тот день он, может быть, даже сплутовал... чтобы проиграть...) Во время каждого путешествия мы с товарищами всегда искали новых приключений; если бы я стал вам рассказывать о них со всеми подробностями, наша беседа была бы бесконечной.

— Я где-то читал, что во времена ваших первых турне по Америке некоторые импресарио были неприятно поражены, увидев артиста еще молодого и уже почти лысого, так как в те времена длинные волосы были необходимой принадлежностью «виртуоза».

— Да, один из этих импресарио даже предлагал мне улучшить условия ангажемента, если я соглашусь надевать парик.*

— А случай в Сан-Франциско?

— Это было во время первого турне. В этом городе мы захотели вскарабкаться на Тамальпаис. При спуске, к счастью, я заметил на краю дороги скалу, как мне показалось, готовую обрушиться. И действительно, она сорвалась в тот момент, когда я проходил мимо. Так как я это предвидел, я успел отскочить в сторону. Не сделай я этого движения, я бы погиб, но все же у меня оказалась помятой правая рука. И знаете, что я воскликнул, увидев мою поврежденную руку? «Слава богу, я больше не буду играть на виолончели!»

* Другой импресарио объявил слушателям, что если «молодой и прославленный виолончелист Пабло Казальс и плешив, то только по той причине, что всем женщинам, которых он любил, он дарил на память по волоску».

— Да, мой друг. Играть на инструменте с полным сознанием ответственности, которую ты взял на себя,— это значит стать его рабом на всю жизнь. А разве можно умолчать об изнуряющем волнении перед концертами, от которого я так страдал. Я мечтал о других областях музыкальной деятельности: композиции, дирижировании оркестром.

В то время как мои товарищи продолжали турне, я был вынужден на четыре месяца остаться в Сан-Франциско для лечения поврежденной руки. Посмотрите на этот шрам, он так и остался у меня навсегда. Прежде чем покинуть калифорнийский город, я дал концерт и мог убедиться, что, к счастью, гибкость пальцев и кисти не пострадала от этого несчастного случая.

— Вы были довольны, что снова могли взяться за виолончель?

— Очень доволен.

— Я вспоминаю, маэстро, Джордже Энеску, называющего скрипку своим «закадычным врагом»... Вы повторили это турне, так злополучно прерванное, в следующем году?

— Нет. В 1904 году я предпринял новое путешествие в Америку, в течение которого я играл соло с Нью-Йоркским симфоническим оркестром на премьере «Дон-Кихота» Рихарда Штрауса под управлением самого автора. Недавно один из моих друзей прислал мне прижизненные отзывы Рихарда Штрауса о моей трактовке его произведения.

Во время этого второго турне я играл в Белом доме по случаю приема, устроенного президентом Теодором Рузвельтом. После концерта президент дружески взял меня под руку и представил своим гостям. В то время это был человек, исполненный силы, жизнеспособности и доброжелательности. Многими годами позже я встретил Рузвельта у богатейшего промышленника Мэкки. Он сидел в углу зала состарившийся, неузнаваемый. Я заговорил с ним, я пытался пробудить в нем воспоминания: он печально смотрел на меня. От великого государственного деятеля осталась одна лишь тень.

— Что вы, маэстро, можете рассказать о концерте в пользу детей несчастного Гранадоса?

— Я был очень огорчен, узнав о его трагической гибели, так как очень любил и уважал Гранадоса. Находясь в Соединенных Штатах, я хотел что-нибудь сделать для его детей. Участников в этом предприятии мне не пришлось долго искать. Игнацы Падеревский²⁹ и Фриц Крейслер немедленно согласились выступить со мной в концерте, который мы дали в переполненном до отказа нью-йоркском оперном театре «Метрополитен». Внушительный сбор с него поступил в пользу сирот моего несчастного друга.

— Вы тогда впервые играли с Падеревским и Крейслером?

— Да. Мы играли Трио «l'Archiduc»³⁰ Бетховена.

— При подобных обстоятельствах «Метрополитен» должен быть несколько страшен для артиста...

— Все залы в какой-то мере страшны до начала концерта.

— Вы помните, как вы познакомились с Падеревским?

— Моя первая встреча с ним была удивительной. Я был в Париже у миссис Рэм, о которой я вам уже рассказывал. Падеревский давал концерт в зале Эрара, и мы отправились послушать его. Мы сидели в одном из первых рядов. После окончания концерта миссис Рэм попросила меня проводить ее в артистическую, так как она была знакома с Падеревским и хотела меня ему представить. Многие ожидали его там. Когда знаменитый артист появился, миссис Рэм указала ему на меня пальцем. «Не надо,—сказал Падеревский, останавливая ее.—Я знаю этого молодого человека. Сегодня я играл для него». И, смотря на меня своим пронизательным взглядом, он прибавил: «Этот молодой человек — избранник». Как это объяснить?

— Он вас никогда не слышал?

— Никогда.

— И никто ему о вас не говорил?

— Нет.

— Это на самом деле поразительно, маэстро! А что же было, когда он вас впервые услышал?

— Это было в Монтрё, несколькими годами позже. (Во время концерта мне представили прелестного мальчика лет девяти-десяти: Иегуди Менухина.) Честь, оказанная мне Падеревским, меня глубоко тронула, но я ни-

сколько не возгордился, так как воспринял ее как дань моим трудам и моей неустанной работе. Когда я кончил играть, Падеревский, находившийся в то время в зените своей славы, пришел приветствовать меня и, подавая мне руку, произнес всего одно слово: «Совершенство». Я был ужасно сконфужен.

— *Вы его вновь увидели в Варшаве, когда он стал первым президентом Польской республики?*

— Нет. Мне кажется, что после концерта в «Метрополитене» я его больше не видел. Чудесный Падеревский! Судьба привела его к трагическому закату.

— *Каково ваше мнение о музыкальной жизни Соединенных Штатов?*

— Она исключительно интенсивна, с возможностями и организацией, от которых у европейцев всякий раз кругом идет голова. Возьмем для примера Кливлендский оркестр. Его ежегодный дефицит, несмотря на то что он доходит до многих тысяч долларов, оплачивает миссис Тафт. В Бостоне один любитель израсходовал баснословную сумму, чтобы его город имел один из лучших, чтобы не сказать самый лучший оркестр в мире. То же самое было и с Филадельфийским оркестром и с оркестрами многих других городов. Щедрость отдельных меценатов — вот основа расцвета оперных театров и больших симфонических оркестров в Соединенных Штатах.

Чтобы покрыть расходы по организации симфонических концертов для народа, организованных при Metropolitan Museum в Нью-Йорке, Дэвиду Манну³¹ — отцу Леопольда Манна³² — достаточно было, в случае необходимости, поместить маленькую заметку в газете. Эти концерты, в которых я часто принимал участие, были очень интересны. Слушатели их насчитывались тысячами, многие сидели прямо на полу. Чтобы обрисовать эту интенсивность музыкальной жизни Соединенных Штатов, я расскажу вам один факт: однажды я играл соло с оркестром одной из средних школ Ричмонда. Состав оркестра был великолепен. Директор школы спросил меня: «Как вы думаете, сколько еще таких оркестров в нашем штате?» Я подумал об европейских странах и стал гадать: «Двадцать? тридцать?» — «Шестьсот», — ответил он мне.

— *А какова американская психология?*

— Я не только предпринимал поездки по всем направлениям Соединенных Штатов, но и жил там подолгу. И думаю, что я немного разбираюсь в американской психологии. Вероятно, многие европейцы недостаточно отдают себе отчет в том, что речь здесь идет о народе, который произошел от скрещения самых различных рас, национальностей и религий и находится в непрерывном брожении. Эта страна представляет собой тесто, которое еще недостаточно вымешано, ее лицо еще не установилось, не определилось. Разумеется, она пышет динамикой и юношеской силой, которые нас, старых европейцев, удивляют, а иногда и сбивают с толку. Этот размах столь разнородной энергии выражается во внушительных материальных творениях, а также в выработке известного понимания жизни, которое не всегда совпадает с нашим. Из-за трудности согласовать два разноречивых мировоззрения мне пришлось, даже на личной почве, испытать много печального.

— *С каких пор вы не были в Америке?*

— С 1928 года. Поскольку в то время работа с моим оркестром отнимала очень много времени, я значительно сократил продолжительность моих поездок за границу. В последние годы, в особенности после второй мировой войны, я весьма охотно бы навестил моих американских друзей и снова поиграл бы для них, но некоторые взятые на себя моральные обязательства, о которых вы знаете, не дают мне права это сделать.

* * *

— *Как прошло ваше первое путешествие по России?*

— Вот еще одна поездка, не обошедшаяся без приключений. Это было в 1905 году, в момент революционного взрыва, потрясшего империю царей. Я должен был ехать в Москву. Поезд, дойдя до Вильны,— по-моему, это была Вильна,— остановился и дальше не пошел. Все пассажиры сходят. Я находился в зале ожидания и не знал, что делать; в этот момент ко мне подходит какой-то господин. Он рекомендует себя генералом и каким-то крупным начальством в железнодорожной компании. «Вы г-н Пабло Казальс?» — спрашивает он меня. Получив утвер-

дительный ответ, он продолжает задавать мне вопросы, из коих я понял, что он знает о моей жизни столько же, сколько и я сам — если не больше. (Он ехал из Берлина, где присутствовал на одном из моих концертов.) «Вы не сможете попасть в Москву,— продолжал он,— поезд дальше не пойдет. Во всяком случае, если вы хотите, я могу взять вас с собой и отвезти в специальном поезде в Петербург». Раз уж я был в России, я согласился, тем более что я сразу подумал о Зилоти,³³ дирижере одного из оркестров русской столицы.

— Вы были с ним лично знакомы?

— Нет, но мы переписывались. И вот таким образом я воспользовался специальным вагоном, предназначенным для этого должностного лица и его дамы, и мы продолжали путешествие в полном неведении того, что нас ждет.

В Петербурге Зилоти встретил меня очень сердечно, и так как солист,³⁴ которого он пригласил на концерт, еще не приехал и никакой надежды на его приезд не было из-за прерванного железнодорожного сообщения,— Зилоти попросил меня заменить его. Я не забуду моего первого выступления перед русской публикой. Успех, выпавший на нашу долю, заставил меня и Зилоти решиться организовать ряд концертов, проходивших, ввиду развернувшихся событий, в весьма своеобразной обстановке. Концерты эти давались в великолепном зале Дворянского собрания, освещенном вместо электричества восковыми свечами в связи с всеобщей забастовкой. Мой чемодан заблудился в пути, и я был вынужден появиться на эстраде в простом костюме. Афиши, расклеенные на стенах, были написаны от руки, так как рабочие типографий тоже бастовали...

— ...

— Однажды вечером, после концерта, я выразил Зилоти желание увидеть собственными глазами манифестацию или какой-нибудь революционный эпизод. Мы вместе перешли мост через Неву и приблизились к месту восстания. Я действительно услышал выстрелы и увидел отдельные вспышки. Как раз, когда мы были у реки, какой-то мужчина пробежал мимо нас, жестикулируя и крича. «Знаете, что он кричит? — спросил меня Зилоти. — «Да здравствует царская республика!» Они не могут себе представить даже республику без своего царя».

— Без сомнения, у некоторых людей другого склада революционные стремления не были несовместимы со славянофильством.

— Вот что поражало при разговоре с русскими: даже у сторонников самодержавия вам бросалось в глаза убеждение, что на долю их родины выпала искупительная миссия мирового значения.

— Вы часто бывали в России?

— Десять лет подряд, до 1914 года.

— Вы были знакомы с русскими музыкантами того времени?

— У Зилоти я познакомился с Цезарем Кюн, Римским-Корсаковым, Глазуновым, в Москве — со Скрябиным и Рахманиновым, который был двоюродным братом Зилоти. Я неоднократно солировал с оркестром под управлением Рахманинова.

Я вспоминаю, как однажды в Петербурге я присутствовал на премьере одной из опер Римского-Корсакова (с Шаляпиным в главной роли).³⁵ Перед самым поднятием занавеса ко мне подошел Глазунов и сказал, что автор очень волнуется из-за того, что я нахожусь в зале. А в антракте великий композитор прислал ко мне человека узнать мое мнение об его опере. Я усмотрел в этом проявление большой скромности и внимания ко мне.

— Вы познакомились с более молодыми музыкантами — теоретиком Дягилевым,³⁶ Стравинским,³⁷ Прокофьевым, — составлявшими в то время передовую группу?

— По-моему, я познакомился с ними позднее. Однако, весьма возможно, что с Дягилевым я встречался еще в России. Когда я впервые увидел Прокофьева, ему было всего лишь семнадцать или восемнадцать лет, но несмотря на молодость он уже поражал своей замечательной одаренностью как пианист и композитор.

— Вы присутствовали на спектаклях русского балета в то время, когда их только начали «экспортировать» за границу? Например, на «Золотом петушке»?³⁸

— Да, я видел тогда русские балеты, но не «Золотого петушка». В России балет вы воспринимаете как необходимость, как естественное проявление духа страны достаточно унылой, где морозы часто принуждают людей к затворничеству. Яркий свет театральных зал заменяет солнце, которого не увидишь большую часть года. Сти-

хийная, ненстоявая экзальтация становится вполне естественным лекарством.

— *Вы как-то сказали мне, маэстро, что всякий раз, как вы приезжали в Россию, вам казалось, что вы задыхаетесь.*

— Совершенно верно. Уже в таможне вы сталкивались с чиновниками и охранниками гигантского роста, с непроницаемыми лицами, с их взглядами, полными подозрения, которые они бросали на нас. Я чувствовал, что я больше не принадлежу себе, у меня было такое впечатление, словно я попал в тюрьму.

— *Еще маркиз де Кюстин, занимавший в Петербурге пост посла восстановленных во Франции Бурбонов, писал, что, по его мнению, сам воздух вокруг него насыщен страхом и недоверием.*

— Сто лет спустя можно было бы сказать то же самое.

— *Нищета не бросалась в глаза?*

— Она бросалась в глаза на каждом шагу, каждую минуту. Видно было, что этот несчастный народ эксплуатируют самым безжалостным образом. А на фоне общей нужды аристократы и власть имущие выставляли напоказ самую вызывающую, самую возмутительную роскошь...

Русские студенты, с которыми я тогда познакомился и которых можно было принять за персонажей какого-нибудь романа Достоевского, жаждали трудиться для своего народа, открыть ему новые горизонты и в то же время терзались от сознания собственного бессилия. Многие из них увлекались музыкой, искали в ней какой-то компенсации, какого-то утешения. Когда грянула революция 1917 года, я этому нисколько не удивился...

* * *

— *А Италия?*

— Я начал ездить туда через два или три года после моего дебюта в Париже.

— *Ее виды, памятники, музеи...*

— Да, кто может их забыть! У меня всегда была такая слабость к Венеции, что я готов был совершать безумства: тратить сутки на дорогу туда и столько же на обратный путь, лишь бы провести там хоть один день.

— Остается ли Италия родиной *bel canto* [искусства пения]?

— Симфоническая музыка пустила там сколько-нибудь глубокие корни лишь полвека тому назад. А бельканто, о котором вы говорите — опера, нежные мелодии, — было там самой живой традицией.

— А как относились итальянцы к своим прославленным предкам — Фрескобальди³⁹, Скарлатти⁴⁰, Корелли⁴¹, Тартини⁴² и другим?

— Они ими гордились, но это не значит, что они их знали и играли их произведения, кроме, разумеется, очень узкого круга любителей. Занятная вещь — своих великих поэтов итальянцы знали прекрасно, и вы могли, например, слышать, что Данте⁴³ или Боккаччо⁴⁴ читают наизусть такие люди, от которых, казалось бы, этого никак нельзя было ожидать; что же касается известных композиторов XVI и XVII веков, они довольствовались в ту пору лишь тем, что почитали их имена и славу. В настоящее время дело обстоит уже совсем иначе.

— После первой поездки в Голландию с Гарольдом Бауэром часто ли вы туда возвращались?

— Почти ежегодно. Там жил мой большой друг Юлиус Рёнтген, которого я очень ценил как пианиста и как композитора и о котором я вам как-нибудь расскажу более подробно.

— Кажется, именно в Голландии у вас было какое-то недоразумение с полицией?

— И еще при каких обстоятельствах! При переезде границы этой страны меня задержали и принялись допрашивать. Это был год коронации королевы Вильгельмины. Как оказалось, у меня было поразительное сходство с одним весьма опасным анархистом, которого разыскивали, так как он был причастен к каким-то террористическим актам... Несмотря на мои объяснения, полиция никак не могла понять, кто я такой. В конце концов меня отпустили, но до гостиницы «Гаага», куда я дал знать о своем приезде, меня проводил инспектор полиции. Двенадцать или четырнадцать лет после этого инцидента я как-то раз обедал вместе с моим другом Рёнтгеном у директора Амстердамской консерватории Деланжа. Когда мы сидели за столом, к хозяину дома подошел слуга и тихонько сказал ему несколько слов, после чего

Деланж, крайне встревоженный, вышел из столовой. Через несколько минут он вернулся, покатываясь со смеху. Оказывается, это все та же полиция приходила наводить обо мне справки. Представьте себе, что служба внутреннего надзора, не получив отмены приказа, все эти двенадцать или четырнадцать лет продолжала следить за всеми моими передвижениями по Голландии... Благодаря вмешательству Деланжа дело это было окончательно урегулировано...

— ...
— Путаница не ограничилась одной Голландией. Она повторилась и в России. Когда я возвращался из Финляндии,— разумеется, до 1914 года,— при въезде в Россию царская полиция меня тщательно обыскала и допросила весьма бесцеремонным образом. Так как я говорил по-немецки, а отвечали мне по-русски, нам было очень трудно до чего-нибудь договориться. Полицейские хотели заставить меня подписать протокол, составленный на их языке, от чего я отказывался, не имея понятия, что мне дают подписывать. Они обошлись со мной так грубо, что в Петербург я приехал вне себя от возмущения и немедленно сообщил обо всем Зилоти. Тот поговорил об этом со Столыпиным,⁴⁵ который передал дело в Думу. Через некоторое время я получил официальное сообщение с объяснением. И — держитесь крепче! — путаница с террористом произошла даже в Барселоне. Однажды я уже сидел в купе поезда, который с минуты на минуту должен был отбыть за границу, как вдруг передо мной предстал испанский полицейский, собиравшийся меня арестовать. Я сказал, кто я такой. Он взглянул на меня недоверчиво и стал задавать вопросы. Я смотрел на него и не мог удержаться от смеха... Другие пассажиры, находившиеся в купе, также смеялись. Один из них сказал полицейскому: «Да неужели вы не видите, что это маэстро Пау Казальс?» Инспектор смутился. Однако, прежде чем уйти, он заставил меня подписать бумагу о том, что он действительно хотел меня арестовать, но что я заявил ему, что я Пау Казальс...

— *С Изаи вы, кажется, познакомились в Бельгии?*

— Нет, в Париже, в начале моей карьеры. Наша дружба крепла с каждым днем и становилась для меня тем дороже, чем ближе я узнавал моего друга. Его смерть

была для меня большой утратой. Каким огромным художником был Изаи! Когда он появлялся на эстраде, казалось, что выходит какой-то король. Красивый и гордый, с гигантской фигурой и обликом молодого льва, с необычайным блеском глаз, яркими жемами и мимикой — он сам уже представлял собою зрелище. Я не разделял мнения некоторых коллег, упрекавших его в излишних вольностях в игре и в чрезмерной фантазии. Надо было учитывать тенденции и вкусы эпохи, в которую формировался Изаи. Но самое важное это то, что он сразу покорял слушателей силой своего гения.

— *Начало его карьеры как будто не отличалось особым блеском.*

— Его «открыл» Иоахим в одном из берлинских кафе, где Изаи играл каждый вечер. В то время кафе, имевших клиентуру из любителей музыки, было куда больше, чем в настоящее время. Жак Тибо, например, долгое время играл в Париже в «Кафе Руж».

— *Мне кажется, я где-то читал, что первое турне Изаи в Скандинавию устроил ему Антон Рубинштейн.*⁴⁶

— Изаи рассказывал мне, что Иоахим пошел как-то слушать его в это кафе, пришел в восторг от его игры и сказал, что тут ему не место и что он сам позаботится о том, чтобы Изаи смог начать свою карьеру как артист мирового значения.

— *Пришлось ли вам играть соло с оркестром города Цинциннати в то время, когда его руководителем был Изаи?*

— Да, и часто с его оркестром в Брюсселе, и даже на его прощальном концерте, на котором присутствовала королева Елизавета. Вот еще один достопамятный вечер. Изаи слишком надеялся на свои жизненные силы, и это его погубило. Он заболел диабетом, и ему пришлось ампутировать ступню. Во время концерта, о котором идет речь,— последнем, которым он дирижировал,— у меня было болезненное ощущение, что этот великий артист уже отмечен печатью смерти. Несмотря ни на что, он пожелал в последний раз выразить мне самым трогательным образом свое уважение. Когда я вышел, чтобы играть концерт Лало, Изаи встал,— хотя стоять ему было очень трудно,— поднял всех музыкантов и подал знак медным сыграть мне туш.

— Если не ошибаюсь, именно в Брюсселе вы сознательно вызвали один инцидент, наделавший по тому времени немало шума?

— Этот инцидент, действительно, был спровоцирован мной. Я уже давно восставал против несправедливости установленного по традиции порядка, по которому артистам, приглашенным на один концерт, фактически приходилось играть в двух, так как генеральные репетиции были для публики платными. Я протестовал не столько из-за себя, сколько, главным образом, чтобы оказать помощь молодым артистам.

Зал на генеральной репетиции этого концерта был переполнен, и я решил привести свой замысел в исполнение. Во время первой части программы — мы репетировали концерт, — я останавливался когда мне вздумается, задавал дирижеру вопросы, короче говоря, вел себя так, как если бы речь шла о настоящей репетиции. Я слышал, что публика начинает волноваться... но я решил довести дело до конца.

Затем директор театра попросил меня сыграть сюиту Баха для виолончели соло, которая значилась во втором отделении программы. Я отказался. «У меня нет необходимости репетировать ее именно сию минуту», — ответил я ему. И на все уговоры я оставался глухим. Ожидание продолжалось. Наконец публика потеряла терпение и стала шумно протестовать. Тогда, видя, что оказывать на меня давление бесполезно, директор заявил мне: «Господин Казальс, будьте любезны, сыграйте сюиту Баха, публика вас ждет. Вам будут оплачены два концерта». Победа в этом принципиальном вопросе была одержана. На следующий вечер директор и казначей поспешили с любезным видом уплатить мне деньги за два концерта. Я попросил их внести это дополнительное вознаграждение в кассу артистов оркестра и, во избежание недоразумения, ясно изложил им причины моего протеста.

— Этот инцидент имел какие-либо последствия?

— Да, именно те, которые я имел в виду.

— А что, если я осмелюсь попросить вас, маэстро, рассказать о ваших поездках в другие страны: в Венгрию, Швейцарию, Южную Америку, Германию, Австрию?

— Друг мой, мы бы никогда не кончили нашу беседу... В Венгрии я встречал Мольнара,⁴⁷ Белу Бартока,⁴⁸

Кодай...⁴⁹ Последнего в настоящее время несколько затмила восходящая слава Бартока, — впрочем вполне заслуженная, — но я уверен, что его музыкальные произведения относятся к творчеству нашей эпохи, которому суждено остаться для потомства. Я ставлю Кодай очень высоко, тем более что как человек — это сама простота и воплощенная гуманность.

— Мне кажется, что вас одно время интересовали цыгане?

— Очень. Все венгерские музыканты интересовались богатством фольклора своей страны. Они добились создания настоящей мадьярской школы, которую, однако, не следует путать с песнями и музыкой цыган. Последние претворили на свой лад популярные венгерские мелодии и придали им особый привкус, свойственный их натуре. Цыгане удивительно музыкальны. Я так восхищался ими, что в каждый свой приезд в Венгрию никогда не пропускал случая их послушать. Многие из них меня хорошо знали и очень любили, и я получал большое удовольствие от их своеобразного исполнения. Искусство цыган, мне кажется, представляет безусловный интерес для всех музыкантов вообще.

С точки зрения владения инструментом — искусство цыган является чудом. Когда слушаешь их «премьеров», поневоле напрашивается вопрос, есть ли кто-либо им равный с точки зрения техники. Один из «премьеров», которого я слышал, был виолончелист по фамилии Тольянский. Каково же было мое удивление, когда я увидал, что он пользуется теми же приемами растяжения пальцев левой руки, что и я, до которых он дошел исключительно музыкальной интуицией. Я не знал ни одного виолончелиста, который по совершенству техники мог сравниться с цыганом Тольянским. Звучание, которое он извлекал из инструмента, было великолепно как по качеству, так и по силе; создавалось впечатление, что это играют в унисон четыре виолончели. Его аппликатура не отличалась от скрипичной даже и в первых позициях — так велика была его рука.

Однажды я вместе с Давидом Поппером⁵⁰ слушал цыган и был очень удивлен, когда старый маэстро заявил, что это инструментальное искусство ему ничего не говорит.

— Ну, а Швейцария?

— Я всегда очень любил Швейцарию: красоту страны, либеральные традиции, государственное устройство, бережно относящееся ко всем местным особенностям, любовь ее жителей к музыке. Цюрих — это вторая Вена. Можно сказать, что уроженцы Цюриха — прирожденные музыканты.

Мое восхищение в равной мере распространяется и на Скандинавские страны, которые являются в нашу неспокойную эпоху прибежищем и образцом цивилизации.

— А ваши путешествия по Центральной и Южной Америке...

— Я несколько раз бывал в Мексике, на Кубе, в Южной Америке, в Аргентине, в Уругвае, в Бразилии. Мое первое путешествие в Мексику совпало с бурным периодом, последовавшим за свержением президента Порфирио Дийаса.⁵¹

Однажды я попросил моих друзей сопровождать меня в коляске к Сьерра де Лос Леонес, где находился лагерь «мятежников». Им совсем не хотелось ехать туда, и они согласились только по моему настоянию. Когда мы подъехали к лесу, я увидел отряд «сапатистов», сидящих вокруг костра. На обратном пути мы повстречались с красивым, надменным всадником армии Сапата, бросившим на нас испытующий взгляд. Я никогда не забуду выражения лица моих друзей. Их руки судорожно вцепились в пистолеты, которые они захватили с собою. Но ничего не произошло...

Несмотря на события, повергшие федеральную столицу в состояние неопределенности, мексиканцы оказали мне самый горячий прием: любители музыки приходили за мной в гостиницу и сами везли мой экипаж до театра, где я выступал, а после концерта доставляли меня обратно таким же способом. Последний концерт происходил на Plaza de Togos, где музыка и театральные представления заменили бои быков, запрещенные новым правительством. Как великолепно было зрелище амфитеатра, где толпа одетых в живописные костюмы мексиканцев неистовствовала и издавала крики восторга!

— А ваше неожиданное выступление на чествовании Анны Павловой⁵²?

— Действительно, это было в Мексике. Еще в поезде я узнал из газет, что в федеральной столице состоится гастроль русского балета в бенефис знаменитой танцовщицы Анны Павловой, которую я знал уже раньше и очень высоко ценил. В программе, разумеется, фигурировал «Умиравший лебедь» Сен-Санса.⁵³ Мне пришла мысль принять участие в этом спектакле несколько необычным образом. Приехав в Мексику, я поговорил с дирижером оркестра Смоленсом. «Анна Павлова ничего не знает, даже того, что я здесь. Я хочу сделать ей сюрприз». И мы сговорились, что когда Анна Павлова начнет танцевать «Умиравшего лебедя», первый виолончелист оркестра перестанет играть, а я заиграю за кулисой (где стоял рояль). Мы так и сделали. Однако знаменитая балерина заметила нечто непривычное и стала посматривать в сторону сцены... Окончив номер, она побежала за кулисы и расцеловала меня несчетное количество раз! Дягилев тоже бросился ко мне в объятия. Анна Павлова взяла меня за руку и заставила во что бы то ни стало выйти на эстраду, несмотря на то что мое лицо хранило слишком заметные следы ее грима...

— ...

— Если когда-нибудь обстоятельства, задерживающие меня в Праге, изменятся, то первой страной, которую я хотел бы посетить, была бы Мексика из-за лояльности, которую она проявила по отношению к демократической Испании.

— *А немецкая публика?*

— Музыка — неотъемлемая часть жизни немцев. Я дал сотни концертов на родине Баха и Бетховена, и всегда меня поражала атмосфера благоговения, окружавшая слушателей. Артист всегда стремится создать атмосферу, которая бы его теснее сблизила со слушателями. И надо сказать, что в Германии — самая подходящая почва для этого.

— *Как немецкая публика реагировала на вашу интерпретацию Баха?*

— Она ее сразу же поняла, как, впрочем, слушатели и всех других стран. Я также должен сказать, что большинство немецких критиков и самих слушателей не только разделяли мою точку зрения на исполнение Баха, но и принимали ее с каким-то чувством облегчения.



Три Корго — Казальс — Тибо



П. Каза.льс

Разумеется, было и непризнание, и упреки со стороны известного меньшинства, скажем, традиционалистов, привязанных к такому абсурду, каким является пуризм. К счастью, это меньшинство с каждым днем тает и скоро должно исчезнуть совершенно. «Объективное» исполнение произведений Баха, лишенное всяческой жизни,— немыслимо.

— ...

Именно в Германии я получил от своего слушателя одно из самых трогательных доказательств признания. Я играл в Берлине концерт Шумана с оркестром филармонии под управлением Артура Никиша.⁵⁴ После концерта ко мне медленно подошли двое мужчин, один из которых, как я уже раньше заметил, ничего не видел. Когда они оказались передо мной, тот, который вел под руку слепого, сказал: «Вы его не знаете? Это профессор Вирт» (альтист из квартета Иоахима).⁵⁵

Надо знать, что смерть великого Иоахима образовала такую брешь среди его товарищей, что они до конца своих дней так и не смогли примириться с утратой своего маэстро.

Профессор Вирт начал молча ощупывать мои пальцы, руки, грудь. Потом он обнял меня, поцеловал и тихо сказал мне на ухо: «Иоахим не умер!»

— Я понимаю ваше волнение при этом воспоминании.

— Я предпочел бы, чтобы вы не говорили о нем в вашей книге.

— Но почему же, маэстро? Нельзя обойти молчанием такое трогательное выражение чувств. Кажется, Вена была той из европейских столиц, которую вы посетили последней?

— Да, а между тем бог свидетель, как страстно мне хотелось там побывать. Однако я решил ехать туда лишь через семь или восемь лет после моего дебюта в Париже.

— Вы ощущали свою ответственность перед тенями стольких великих усопших...

— Во время своего первого выступления в Вене я играл до-диез-минорный концерт Эмануэля Моора⁵⁶ с оркестром филармонии под управлением Шалька.⁵⁷ В тот вечер я так нервничал, что к моменту первого вступления я почувствовал, что смычок выпадает из моих рук. Инстинктивно я подхватил его и быстро повернул между

пальцами, как жонглер, вращающий тросточку,— а это в детстве я умел делать в совершенстве. Однако на этот раз вращательное движение, которое я сообщил смычку, оказалось слишком стремительным, и, перелетев через зрителей, он упал в девятый ряд партера. Его подняли и, чтобы вернуть мне, передавали в полном молчании из ряда в ряд. Эти несколько секунд оказались для меня драгоценными, чтобы восстановить утраченное самообладание.

Музыкальный цвет Вены оказал мне честь, организовав после этого выступления концерт камерной музыки, который состоялся в Бёзендорфском зале. На рояле играл Бруно Вальтер. В то время он еще не начал своей славной карьеры дирижера.

Начиная с этого времени для меня стало праздником ежегодно ездить в Вену и возобновлять контакт с «городом музыки».

— *Вы можете воспринимать в равной степени и Моцарта, и Шёнберга,⁵⁸ не правда ли?*

— Я могу воспринимать всякую настоящую музыку. Я очень хорошо знал Шёнберга, о котором расскажу вам в другой раз. Как ни один другой город в мире, Вена жила жизнью всех эпох музыкального искусства, начиная от классицизма и кончая самыми модернистскими течениями. Можно было бы подумать, что новые поколения, пристрастившись к исследованиям и к экспериментам, станут относиться с некоторым пренебрежением к своим предшественникам. Ничего подобного. Венцы — и австрийцы вообще — достигли такой высокой степени в том, что мы могли бы назвать «музыкальной цивилизацией», что, интересуясь опытами так называемых новаторов последних лет, они вместе с тем сохранили нетронутой любовь к великим мастерам прошлого.

Вы не можете себе представить, до какой степени в Вене еще живо творчество Гайдна, Моцарта, Бетховена, Брамса. Я уже не говорю о Шуберте, которого, кажется, вот-вот встретишь у входа в какую-нибудь пивную! В Австрии музыкальное чувство не является привилегией какой-нибудь группы или касты. Все население ощущает в музыке такую же естественную потребность, как в беседе. Вот вам пример: как-то раз, выходя в Вене из гостиницы «Бристоль», я услышал, как портье, раскладывая письма по ящикам, напевал мелодию... Я спросил его:

«Извините, сударь, вы знаете, что вы поете?» — «А как же,— ответил он очень просто.— Третью симфонию Брамса». На мои расспросы он ответил, что состоит членом музыкального общества и два раза в неделю ходит на концерты. «Впрочем,— прибавил он,— как и большинство извозчиков, столяров, служащих»...

В 1932 году в Вене я принимал участие в празднике, посвященном двухсотлетию со дня рождения Гайдна. Одним из пунктов, предусмотренных программой, было посещение Рорау, родного города автора «Прощальной симфонии». Там присутствовали все главные представители власти Австрийской республики во главе с президентом Микласом, равно как и многочисленные музыканты. (Сейчас я вспоминаю среди них Фуртвенглера.) И вот, переходя площадь, я подслушал разговор двух крестьян, страстно обсуждавших спор, возникший некогда у Гайдна с его переписчиком. Один держал сторону переписчика, другой — сторону композитора. Подумайте, это спорили два крестьянина!

(Я лично знал президента Микласа, так же как и Дольфуса,⁵⁹ Шушнига⁶⁰ и других. Все они были ревностными любителями музыки.)

— В 1912 году, в Вене, у вас с Изаи состоялось незабываемое исполнение «Двойного концерта» Брамса,⁶¹ о котором вы писали, что «оно было одним из самых волнующих воспоминаний» вашей артистической карьеры.

— Да. Это исполнение было каким-то откровением; в ознаменование его венцы выпустили особую почтовую открытку.

— В одной книге, посвященной современной музыке, я читал, что в 1913 году вы ездили в Вену на торжественное открытие памятника, воздвигнутого во славу музыки.

— Здесь какое-то недоразумение. В Вене ежегодно извлекали из-под спуда произведения почти неизвестных или совсем забытых авторов, пользовавшихся в свое время некоторой известностью... Их произведения играли, а затем печатали в сборниках. И не думайте, что эти находки были редки! Совсем напротив!

Вот в этих-то музыкальных просмотрах, так же как и в ознаменовании памятных дат, Вена всегда любезно просила меня принимать участие.

— Введь это ваши венские друзья преподнесли вам копию портрета Бетховена, исполненного В.-И. Малером и признанного многими одним из наиболее правдивых изображений автора «Пасторальной симфонии»?

— Как-то по другому поводу Общество друзей музыки в Вене пригласило меня на выставку, посвященную Бетховену и его современникам. На меня произвел огромное впечатление портрет Бетховена кисти Малера, а также живо заинтересовала «Методика игры на скрипке», составленная отцом Моцарта,⁶² которую я увидел в витрине. На следующий день, после моего концерта, руководящий комитет Общества подарил мне экземпляр «Методики» Леопольда Моцарта, находившийся на выставке. «Мы обратили внимание,— сказали мне,— что эта работа вас сильно заинтересовала, и нам доставляет большое удовольствие подарить ее вам. Что же касается портрета Бетховена, то мы закажем его копию тому из художников, которого мы сочтем наилучшим, и вышлем ее вам сразу же, как только она будет готова».

Эта копия с полотна Малера действительно исключительна; я повесил ее в своем доме в Сант-Сальвадоре над фисгармонией отца рядом со свидетельством о рождении Бетховена, ранее принадлежавшим Иоахиму.

Мои венские друзья, всегда проявлявшие ко мне исключительное внимание, подарили мне также кусок камня от подоконника той комнаты, где умер Бетховен; я храню его как священную реликвию.

— Празднование в Вене в 1927 году столетия Бетховена было особенно блестящим, не правда ли?

— Да, и блестящим и трогательным. Воспоминание об этих торжествах, в которых я принимал участие как виолончелист и как дирижер Филармонического оркестра, навсегда останется живым в моей памяти. Я как бы снова слышу рядом с собой прекрасный голос Эдуарда Эррио, поющего на могиле Бетховена во время одного из торжеств в ознаменование этой даты. В эти дни в Вене собрались делегации и представители всех стран мира. Благодаря своей авторитетнейшей личности Эррио вскоре выдвинулся в корифеи. И он же произнес трогательную речь на закрытии торжеств.

Но поверьте также, что мне одинаково памятны и торжества в Барселоне, которые ничуть не уступали этим.

Тогда-то Иззи и выступил последний раз перед публикой как солист с концертом Бетховена. Сопровождал его мой оркестр. Иззи дирижировал вместо меня «Героической симфонией», а также и «Тройным концертом», исполненным Корто, Тибо и мною.

— *Сколько перемен произошло на ваших глазах, маэстро! Нет уже больше Парижа «прекрасной эпохи», Гехаса ковбоев, Вены «Прекрасного голубого Дуная»...*

— И Англии времен королевы Виктории и Эдуарда VII, аристократия которой тратила состояния и приглашала самых знаменитых артистов, чтобы устроить пышный прием своим гостям...

Вы знаете, большое утешение в моем возрасте — сохранить столько воспоминаний.

— *Вы никогда не бывали на Дальнем Востоке?*

— Я так и не решился принять ни одного из часто повторявшихся приглашений, приходивших ко мне из этих далеких стран, главным образом потому, что с 1920 года у меня время от времени возникали сильные головные боли и я вынужден был беречь свое здоровье. Во всяком случае, я очень хотел бы повидать Японию — страну, любители музыки которой с давних пор не переставали проявлять ко мне глубокое уважение. Знаете ли вы, что Япония — это та страна, в которую было продано наибольшее количество пластинок с моими записями?

— *Вы мне однажды сказали, что вы ни разу не отменили ни одного концерта.*

— Это верно, несмотря на то что бывали года, когда я давал их в среднем от ста пятидесяти до двухсот. Тот факт, что я их не отменял, вовсе не говорит о том, что я был всегда совершенно здоров, когда выходил на эстраду. Однажды, в Берлине, я был до такой степени утомлен, что во время игры упал в обморок.

— *И концерт был отложен?*

— Ничего подобного. После получасового перерыва я захотел его закончить. Артист должен быть всегда готов к тому, чтобы силой своей воли суметь побороть физическую слабость.

— *Кто из пианистов вам чаще всего аккомпанировал, маэстро?*

— В Америке — Эдуард Жандрон, Николай Медников и Жан Вер. В Европе — Конрад Бос и, в особенности, Отто

Шульгоф. Жандрон был другом Чарли Чаплина и однажды в Голливуде он познакомил меня со знаменитым актером. Последний в это время как раз снимался в одном из своих фильмов и был в костюме, башмаках и котелке, ставших столь популярными.

— *Какое впечатление у вас осталось от Чаплина?*

— Мое восхищение перед ним не имеет границ. В нашу делающуюся все более и более бесчеловечной эпоху он сохранил нечто, что не должно было бы никогда исчезать: сострадание к униженным и обездоленным. А то, что он к этому шел окольным путем комизма и пантомимы, придает его замыслам еще более хватающий за душу оттенок. Печально сознавать, что сейчас появилось некоторое непонимание — конечно, не со стороны публики — в отношении такого человека, как Чаплин.

— ...

— Возвращаясь к своим пианистам, скажу, что Отто Шульгоф многие годы аккомпанировал мне в моих поездках как по Европе, так и по Америке. У него было исключительное музыкальное чутье и редкое умение аккомпанировать виолончели. У нас с ним всегда было полнейшее согласие.

— *За исключением того, что касалось холода...*

— Ну, это другое дело... Я всегда был немного зябким, в то время как он, я думаю, и на Северном полюсе ходил бы в одной рубашке. Будь то в Скандинавии или в Канаде,— ему никогда не было холодно. Когда мы ехали в поезде, он медленно приближался к окну и, не говоря ни слова, начинал открывать его немного, потом больше... Затем я тихонько поднимался и как бы случайно закрывал его... Во время наших путешествий эта комедия повторялась бесчисленное количество раз.

Однажды мы путешествовали на пароходе и приближались к порту Буэнос-Айрес. (Я потому рассказываю вам этот анекдот, что он имеет прямое отношение к бюрократическим дрызгам, превратившим в кошмар всякий переезд через границу.) Служащие таможи попросили нас заполнить анкеты. Шульгоф лежал, так как был болен морской болезнью. Я показал ему его анкету. «Боже мой,— простонал он.— Имена моих родителей, моих предков, моих теток, моих прапраплемянников... Жил ли я пятнадцать лет тому назад в первом или во втором этаже... Болеет ли в детстве

скарлатиной или свинкой... Смахиваю ли я скорее на блондина или на брюнета... Покидая Вену, я уже раз прошел через эту пытку, и теперь все начинается с начала... И это все лишь для того, чтобы сыграть сонату Бетховена!»

— *Хоржовский фигурировал ли когда-либо в списке ваших аккомпаниаторов?*

— Нет. Но мы с ним дали много концертов камерной музыки. После ослепительной карьеры вундеркинда он поселился в Париже и посвятил себя занятиям в университете. Я убеждал его вернуться к деятельности пианиста. Вы имели случай узнать Хоржовского на фестивале в Праге: простой, скромный, намеренно остающийся в тени, но какой чистый и большой художник!

— *А с какими выдающимися дирижерами вам приходилось играть? Я помню, как вы упоминали имена Бретона, Ламурё, Колонна, Рихтера, Моттля,⁶³ Штейнбаха,⁶⁴ Никиша, Зилоти, Рахманинова, Рихарда Штрауса, Дамроша, Менгельберга,⁶⁵ Вейнгартнера,⁶⁶ Фуртвенглера, Бруно Вальтера, Стоковского, Ансерме, Кусевицкого,⁶⁷ Изаи, Тови, Пьернэ,⁶⁸ Сэлла,⁶⁹ Адриана Боулта, Джона Барби-ролли...*

— Можно было бы прибавить еще многих других.

— *Например, Тосканини?*

— Нет, я никогда не играл с Тосканини, хотя мы знали друг друга с очень давних пор. Мои беседы с ним были всегда очень интересны и очень сердечны. Я сейчас вспоминаю, что во время одной из этих бесед мы обменялись нашими точками зрения на некоторые особенности исполнения Бетховена. После второй мировой войны, когда Тосканини вернулся в Италию, он пригласил меня дать там совместно с ним несколько концертов. Но в то время я получал такое количество приглашений, что нужно было быть вездесущим, чтобы принять их все. Впрочем, с 1946 года я принял позицию, которой придерживаюсь и до сих пор.

— *У вас никогда не было разногласий с дирижерами?*

— Никогда. Чтобы не подвергаться стесняющим замечаниям, я предпочитаю ознакомить их с моей концепцией произведения и вырабатываю совместно с ними некий объективный подход. Надо, однако, прибавить, что как солист я всегда встречал с их стороны полнейшее понимание...

— ...

За все время у меня был всего один случай разно-

гласия с дирижером. В результате имел место единственный инцидент в моей жизни, повлекший судебные последствия.

Как я вам уже говорил, я каждый год бесплатно участвовал по разу в концертах оркестров Ламурё и Колонна. Дирижер оркестра Колонна побывал у меня за несколько месяцев до концерта, и мы вместе с ним выработали программу. Было решено, что я буду играть концерт Дворжака.

В Париж я приехал в день генеральной репетиции, всю ночь проведя в поезде. Я ожидал своего выхода в артистической, когда в ней появился дирижер. Мы договариваемся с ним о темпах и о деталях исполнения. Затем дирижер берет партитуру концерта Дворжака, бросает на нее беглый взгляд, швыряет на стол и говорит: «Ну и дермо же эта музыка!» — «Что вы сказали?» — переспросил я его, думая сначала, что он шутит. «Ну и дермо же эта музыка!» — повторяет он, смакуя слова. — «Вы что, с ума сошли? Как смее вы так оскорблять великолепное произведение! Помните, что Брамс считал его шедевром». — «Брамс! Тоже мне! Если вы музыкант, вы должны понимать, что эта музыка никуда не годится!» Я не знал, как сдержать свое возмущение; у меня дрожали и руки и ноги. «Я целую ночь ехал, чтобы познакомить вашу публику с этим прекрасным произведением, а, оказывается, вам оно не только не нравится, но вы просто его ненавидите. Как же тогда вы можете его понимать и как смогу я исполнить его с вами? Нет, это невозможно, я отказываюсь играть».

Мои слова произвели впечатление разорвавшейся бомбы. Поскольку репетиция была платная, зал был набит до отказа; между тем спор наш делался все неистовее, и эстрада стала заполняться народом. Замечания и протесты сыпались со всех сторон. Среди людей, теснившихся вокруг нас, я увидел Дебюсси. «Спросите его, — сказал я дирижеру, указывая на него. — Может ли артист играть в таком состоянии, в каком я нахожусь сейчас?» — «Ну, если захотите, то сможете», — таков был ответ автора «Пеллеаса». Это меня огорчило. «Ну так вот, г-н Дебюсси, — ответил я, — Уверяю вас, играть я не могу и не буду». Я уже собрался уходить, когда дирижер остановил меня: «Подождите, — сказал он. — Вы не уйдете отсюда до

тех пор, пока не явится судебный исполнитель для составления акта».

— *В этом концерте вы играли бесплатно?*

— Да. Был составлен акт, и несколько месяцев спустя мое дело слушалось в одном из парижских судов. Адвокат противной стороны признал мою правоту перед лицом судей. Тем не менее мне присудили заплатить штраф в три тысячи франков и все судебные издержки.

И вот теперь, спустя тридцать лет, я все еще продолжаю думать, что для меня было невозможным взять в руки виолончель при таких обстоятельствах. Если дирижер оркестра презирает и оскорбляет произведение, которое фигурирует в программе — и которым он должен дирижировать! — в каком моральном и физическом состоянии вы должны предстать перед публикой? Кто был бы ответствен за музыкальное кощунство, которое могло бы иметь место в результате такого исполнения?

Как мне рассказывали потом, дирижер раскаялся в этом инциденте, который он так неловко вызвал. «Что сказал бы Казальс, если бы я извинился перед ним?» — спрашивал он у моих друзей. «Попробуйте это сделать», — отвечали они ему. Однако он никогда не решился прийти ко мне.

— *А вы бы его простили?*

— Без малейшего колебания.

— *И теперь, маэстро, в этом маленьком, уютном городке Праде, вы отдыхаете от стольких дней путешествий и от суеты больших городов. На этот отдых вы сами себя обрекли, чтобы остаться верным своим моральным убеждениям.*

— Отдых этот, увы! тянется слишком долго.

— *Но великие музыканты и любители всех стран ежегодно отправляются в Прад на музыкальные фестивали как в своего рода паломничество.*

— Я им бесконечно благодарен, общение с ними является для меня великим утешением.

Глава IV

ДИРИЖЕР. «ОРКЕСТР ПАУ КАЗАЛЬСА»

*М*елание дирижировать проявилось у вас уже в детстве?

— О да! Когда я был ребенком и играл на органе, я уже ощущал почти неудержимую потребность дирижировать церковным хором, говорить тенорам: «делайте то-то», а сопрано: «делайте так-то».

— А когда вы начали выступать как дирижер?

— Мне было пятнадцать или шестнадцать лет, когда в Барселоне Гранадос попросил меня провести репетиции его первой оперы «Мария дель Кармен». «Я что-то очень нервничаю,— сказал он мне,— не хочешь ли ты этим заняться?»

— Кроме вашего оркестра в Барселоне, вы дирижировали еще многими другими оркестрами, не правда ли?

— Я начал дирижировать через несколько лет после моих первых поездок за границу. Работа с оркестром всегда казалась мне очень заманчивой.

Я неоднократно дирижировал оркестром Ламурё в Париже, Лондонским и Нью-йоркским симфоническим оркестрами, Венским филармоническим оркестром, оркестром Би-Би-Си и другими. Я также выступал в качестве дирижера в Риме, Милане, Праге, Цюрихе, Брюсселе, Эдинбурге, Мадриде, Мехико, Гаванне и т. д. Помню, например, как я дирижировал тремя концертами симфонического оркестра Гаванны. Sociedad Pro Arte [Художествен-

ное общество], которое переживало тогда тяжелый кризис и пригласило меня выступить. Руководители спросили меня, не могу ли я найти какой-нибудь способ им помочь. На третьем концерте энтузиазм слушателей был неописуем; я вышел на край эстрады и обратился к публике с просьбой не дать погибнуть Обществу, которое делает честь музыкальной жизни их страны. «Даю 1000 долларов!» — закричал один из зрителей. «А я 500!» — присоединился другой. Число добровольных жертвователей было значительно, и собранной суммы оказалось достаточно, чтобы вывести Общество из затруднительного положения. Когда я сошел с эстрады, музыканты оркестра — большинство из них были негры — один за другим обнимали меня. Я был очень рад, что смог оказать им услугу.

Меня стали все чаще приглашать дирижировать. Одно из приглашений, которое я охотно принимал из года в год, было от Лондонского симфонического оркестра.

— Оркестра, от которого вы получили в подарок внушительную коллекцию трубок?

— Да... (отвечает нам маэстро с несколько лукавой усмешкой). Находясь в Лондоне, я однажды заболел и пошел к врачу. Последний, к моему великому огорчению, запретил мне курить.* Этой перспективой, достаточно для меня безотрадной, я был опечален, но как раз в этот вечер руководящий комитет Лондонского симфонического оркестра преподнес мне великолепную коллекцию английских трубок! Мог ли я удержаться и не использовать их?..

— Каковы были ваши цели, когда вы создавали в Барселоне «Оркестр Пау Казальса»?

— Вначале я вовсе не собирался создавать нового оркестра, а просто думал поддержать один из существующих

* Фотографии создали у публики впечатление, что маэстро Казальс никогда не расстается со своей трубкой. Надо сказать, что в большинстве случаев эта трубка... потушена. В куреньи великий артист, — мы это иногда ему говорили, — проявляет известный эклектизм, так как обычно набивает свою трубку табаком пяти-шести различных сортов.

Когда маэстро говорит, трубка служит ему дополнительным выразительным средством. Если он слегка ударяет ею по пепельнице — это значит, что он раздумывает, прежде чем высказаться в том или ином смысле. Если он часто потягивает ее, — даже если она не горит, — он, по-видимому, очень заинтересовался тем, что ему сейчас рассказывают. Его трубка служит своего рода аккомпанементом различным моментам его беседы.

в Барселоне коллективов, который влачил жалкое существование. Своим трудом и участием в его концертах я хотел помочь этому оркестру подняться до уровня, достойного столицы Каталонии.

— Эмиль Людвиг пишет, что когда около 1920 года вы обратились лицом к своей родине, «ничего хорошего вы от нее ожидать не могли».

— Конечно, нет. Наоборот, я заранее был уверен, что много на этом потеряю. Но я был убежден и в том, что мой патриотический долг велит мне активно участвовать в музыкальной жизни моей страны. Эта мысль никогда меня не покидала, несмотря на то что профессиональные обязанности вынуждали меня большую часть года находиться вдали от Каталонии. К тому времени я решил, что в моих силах приняться наконец за задачу, которую я перед собой поставил.

— Задача оказалась как будто не из легких?

— Сначала она казалась до безнадежности трудной. Двум барселонским оркестрам, время от времени подававшим признаки жизни, не хватало твердой экономической базы, и поэтому, несмотря на достоинства их руководителей и оркестрантов, их организация и методы работы оказывались, помимо их воли, несовершенными.

Я поговорил сначала с одним, а затем с другим руководителем. Напрасно излагал я им свои намерения помочь им материально, выступать с ними, имея в виду создание большого оркестрового ансамбля. Они мне отвечали, что мой проект неосуществим, что я слишком много лет не имел постоянной связи с Каталонией и что мои планы всего-навсего воздушные замки. Я обратился к разным видным лицам. Однако прием, оказанный мне, был расхолаживающий. (Я вспоминаю, что один барселонский аристократ сказал мне, что музыка его интересует не больше, чем бой быков...) При такой грустной перспективе и отсутствии помощников, я заявил собравшимся «меценатам»: «Ну что ж, я берусь сам выполнить эту задачу». Некоторые задавали себе вопрос, не сошел ли Казальс с ума — они были не первыми и не последними, приходившими к подобным выводам. «Теперь, когда он может ездить по всему миру со своей виолончелью, — с чего это он ни с того ни с сего затеял создать большой оркестр в Барселоне?»

— А было ли у вас в то время хоть несколько преданных друзей?

— В них не было недостатка. В первую очередь г-н Фелип Капдевила, который, увлекшись моим планом, предложил мне свою безусловную помощь. Он сделался нашим казначеем и с неустанным усердием занимался всеми проблемами финансового порядка. Его жена, г-жа Франсеска Видаль де Капдевила, взяла на себя обязанность вести корреспонденцию и переносить пометки в оркестровые партии. В течение всего этого тягостного и неблагодарного периода они не покидали меня.

Секретарем правления был чудесный Жоаким Пена, примкнувший к нам вначале более из идеалистических побуждений, чем по убеждению; у него было достаточно опыта в подобных делах, чтобы не дать себя увлечь необоснованным оптимизмом. Г-н Пена истратил все свое состояние на помощь музыкальным начинаниям в Каталонии. Человек разносторонне образованный, владеющий многими языками, Пена был рьяным вагнеристом и много раз присутствовал на фестивалях в Байрейте. Он был председателем «Associació Wagneriana» («Вагнеровской ассоциации») в Барселоне и перевел на каталонский язык все оперы автора тетралогии, так же как и либретто большинства французских и итальянских опер, текст Шиллера к Девятой симфонии Бетховена, «Сотворение мира» Гайдна и все песни Шуберта, Шумана и Брамса. Подумать только, что такой человек, как Пена, мог стать жертвой волны преступлений, захлестнувшей Каталонию после июльского военного восстания 1936 года!

Председателем правления был г-н Видаль-Куадрес; его высокое общественное положение и авторитет в некоторых кругах помогли постепенному укреплению оркестра. У г-на Видаль-Куадреса регулярно происходили музыкальные собрания, и в юности я впервые участвовал в квартете именно у него в доме. «Я с вами,— сказал он мне,— и я дам вам все, что смогу». И он давал столько и с таким благородством, что это было то же самое, как если бы он отдал все.

— Когда был организован оркестр?

— В 1920 году. На собственные деньги я пригласил восемьдесят восемь музыкантов — лучших, каких я смог найти. Обычно их очень плохо оплачивали, и поэтому на

репетиций они являлись когда им вздумается. Я предложил им более выгодные условия, но заявил, что у нас будут ежедневно две репетиции, утром и вечером, на которых их присутствие будет строго обязательно. В первый день я со всей серьезностью (хотя и в дружеской форме) подчеркнул им значение предпринимаемого нами дела. Но, к сожалению, вскоре я серьезно заболел.

— *И начатое дело оказалось на краю гибели, не успев развиться...*

— Да. Я сознавал эту опасность. Я заболел воспалением радужной оболочки, и один из известных окулистов Барселоны назначил мне (несомненно, по ошибке) слишком большое количество уколов. (Он сделал мне их три, в то время как одного, как утверждал один мой приятель-врач, было достаточно, чтобы убить лошадь! Эти уколы вызвали сужение капиллярных сосудов и до сих пор являются причиной моих периодических головных болей.) Мне пришлось пролежать тогда много недель в постели. А кроме того, все это совпало — по причинам интимного порядка — с одним из самых печальных периодов моей жизни.

Я понял, что если при этих обстоятельствах я не продвину дела вперед, такого случая больше не представится и моя мечта дать Барселоне большой оркестр так и останется мечтой. Скептицизм, встречавший мои начинания с первых шагов, перешел у отдельных групп в открытую враждебность, как только стало ясно, что я решил довести дело до конца. Наступление велось на меня исподтишка и меня собирались подвергнуть бойкоту.

Чтобы избежать крушения всех моих планов, я велел передать моим музыкантам, что, в соответствии с нашим договором, они обязаны продолжать собираться два раза в день для репетиций.

— *А что же делали музыканты без дирижера?*

— Они просто собирались. Иногда мой брат Энрик — первый скрипач — репетировал с ними какие-нибудь отрывки, но большей частью они сидели сложа руки. Спустя три или четыре недели ко мне пришла делегация от музыкантов, — я еще лежал в постели, — и сказала, что они больше не хотят получать деньги за безделье. «Это должно вам стоить чудовищно много, а у нас есть совесть». — «Не волнуйтесь, — ответил я. — Вы подписали со мной

контракт и должны его соблюдать, а жалованье вам будет регулярно выплачиваться. А пока что собирайтесь, делитесь вашими впечатлениями и предположениями, привыкайте к чувству товарищества».

Наступило лето. Весенний сезон прошел, а дело наше по-прежнему висело в воздухе. Я чувствовал себя немного лучше и, послушавшись врачей, решил навестить моих музыкантов. Поблагодарив их за то, что они не пали духом, я пожелал им хорошего лета и заверил, что осенью мы дадим первый концерт. Этот концерт, действительно, состоялся 4 октября того же года.

— *Мы все хорошо помним, как ваш оркестр стал органической частью барселонской жизни и как он стал предметом гордости всех каталонцев.*

— Однако первые годы были все же очень тяжелыми. Публики на первых концертах было мало, так как из некоторых влиятельных сфер исходило указание их игнорировать. Как правило, мы давали по двадцать концертов в год: десять весной и десять осенью. Так как одни абонементы не могли нас материально обеспечить, мои друзья учредили попечительство, члены которого (число их превосходило тысячу) вносили двойной пай. Для членов-попечителей я ежегодно давал виолончельный концерт, единственный, который я тогда давал в Барселоне. И тогда и в дальнейшем я работал с оркестром безвозмездно.

Только через семь или восемь лет оркестр стал себя окупать, а до тех пор весь дефицит приходилось покрывать мне.*

Этот оркестр, созданный с такими невероятными усилиями, был моей гордостью и работа с ним была для меня самым большим удовольствием.

* * *

— *Какие другие побуждения, помимо патриотических, толкнули вас на создание этого оркестра?*

— Это могло бы удивить иных людей, но виолончель никогда меня полностью не удовлетворяла. Игра на виолон-

* Хотя Казальс и не любит, когда говорят о подробностях этого дела, но нам известно, что за эти годы он истратил сумму, превышающую 2 000 000 пезет, что до 1929 г. составляло примерно 320 000 долларов.

чели связана с изнуряющими трудностями, а волнения на концертах доводят организм до полного нервного истощения. С другой стороны, я себя чувствую одинаково в своей стихии как за виолончелью, так и за роялем или с дирижерской палочкой в руке. Предаваться музыке — вот что меня интересует, вот что является моей насущной потребностью. А чтобы передавать музыку так глубоко и интимно, как я ее чувствую, — нет лучше инструмента, чем оркестр, который объединяет в себе все инструменты.*

Работа с другими людьми, их присутствие — все это не только не стесняет меня, а привлекает и радует. У меня была потребность освоить все неисчерпаемые сокровища оркестровой музыки, передать их так, как мне подсказывают мои мысли и чувства, и в таком виде преподнести их слушателям моей страны.

— *Какими принципами вы руководствовались в начале вашей работы с оркестром?*

— Моей первой и даже главной заботой, если учесть дурные привычки музыкантов, было создать атмосферу творческого увлечения, пробудить или усилить в каждом из музыкантов чувство ответственности, добиться максимальной отдачи, чтобы каждый из них чувствовал себя, так сказать, солистом.

Терпеливо, без криков, не позволяя себе горячиться и выходить из себя, я добивался от них в первую очередь скрупулезной точности интонации. Снова и снова я делал им замечания по этому поводу, а также в отношении динамических акцентов, кульминаций и выразительных нюансов, подходящих данному произведению. Я не считал дело сделанным, пока не добивался елико возможно точного воспроизведения предписанного темпа и ритма, пока музыка не начинала «говорить». Мне не скучно повторять одно и то же объяснение столько раз, сколько это необходимо, и я больше верю в силу убеждения, чем в диктаторское принуждение. Мне кажется, что если дирижер убежден в чем-нибудь, он должен найти способ убедить в этом и оркестр.

* Во время одного из первых турне Казальс писал своему большому другу Юлиусу Рёнтгену: «Если я до сих пор был счастлив, пикая на виолончели, то как я буду счастлив, когда буду обладать самым большим инструментом — оркестром!»

Первым произведением, которое мы репетировали нота за нотой, был «Полет валькирий». Сперва оркестранты были удивлены; вскоре они осознали ответственность за исполнение каждой ноты, ответственность, которой я неукоснительно требовал. Я разъяснял оркестрантам струнной группы принципы своей собственной техники, а что касается медной и других групп, то им я указывал приемы, которые мне представлялись наилучшими. То, что мне самому приходилось играть на многих инструментах, оказалось очень кстати при подготовительной работе. При всем этом я старательно избегал нелестных, а тем паче унижительных замечаний. С наших первых встреч я с удовлетворением заметил, что все участники моего оркестра поняли, что я требую от них подчинения не себе, а музыке.

— *А как прошли концерты с участием «Orfeo Gracienc»?*

— Очень интересно и очень приятно для меня. Хор «Орфео Грасиенк» состоял главным образом из молодых рабочих и служащих (девушек и юношей) под опытным руководством моего друга Жана Бальсельса. Пели они с большим энтузиазмом и работали очень упорно. С их участием мы исполняли Девятую симфонию Бетховена, «Сотворение мира» Гайдна, Мессу си-бемоль Шуберта, «Фауст-симфонию» Листа, «Христос на Масличной горе» Бетховена и много других произведений. Перед концертом я всегда давал им последние напутствия; дирижируя этим хором, я переживал чудесные моменты и часто беседовал с этими простыми людьми, так бескорыстно любившими музыку.

— *А что вы скажете о хоре «Orfeo Català» [«Каталонское хоровое общество»]?*

— Я готов был давать концерты с [«Орфео Каталá»], но для всякого сотрудничества доброй воли одного человека еще недостаточно.

— *До июля 1936 года ваш оркестр выступал не только перед барселонской публикой, но также и в других городах Каталонии, главным образом по случаю чествований, которые вам устраивали то тут, то там. Я думаю, вы не забыли концерта в Вендреле в 1927 году.**

* В этот день одной из улиц Вендреля было присвоено имя великого виолончелиста, и на доме, где он родился, укреплена мемориальная доска в честь fill predilecte, ставшего, как гласила надпись, «славой музыкального мира».

Во время чествования Казальсу были преподнесены четыре тома,

— Ну как бы я мог! Из всех почетных званий, которыми я был награжден,— звание fill predilecte [любимого сына] Вендреля трогает меня больше всего. Чтобы отблагодарить моих сограждан, я в тот день дирижировал своим оркестром на городской площади, а вечером дал сольный концерт на виолончели. По окончании торжественного открытия почетной доски публика встала живой изгородью вдоль всего моего пути до мэрии, с балкона которой я мог видеть castells, доходившие до уровня этого балкона. Сколько раз ребенком я любовался этими «зámками» и сам участвовал в них, ни минуты не думая, что в один прекрасный день я увижу их снова с балкона мэрии.

— *Значит, вы уже с детства играли в «зámки»?*

— Когда мне было шесть или семь лет, мой крестный ставил меня себе на плечи и так мы шли гулять, причем я должен был стараться не терять равновесия.

— *А вы не боялись?*

— О нет! Все мальчишки у нас в деревне делали то же самое.

— ...

— Другое, столь же приятное для меня воспоминание о Вендреле,— это восстановление двумя годами позднее, в 1929 году, старого церковного органа. Он уже давно молчал, этот бедный орган, заставлявший меня так сладко мечтать и торжественным и мелодичным своим голосом уносивший меня в чудесные края! Со своими заржавленными трубами, весь изъеденный молью и покрытый пылью он стал тенью того, чем он некогда был. (Новый органист пользовался фисгармонией.) Однажды приехавший из-за границы друг попросил меня сыграть на нем, и с первых же звуков я понял, что этот орган все еще дорог моему сердцу. Каждый год, приезжая в деревню, я страдал, видя орган в таком состоянии, и мне пришлось в голову позаботиться о его реставрации. День нового торжественного открытия органа был очень трогательным. В память этого события мне подарили снятый с него старый пюпитр, который я храню в своем доме.

содержащие 20 000 подписей от разных лиц. Каждый каталонский город считал своим долгом устраивать у себя такое же чествование. Всюду присваивали имя Пау Казальса какой-нибудь улице или площади. Маэстро же в ответ привозил свою виолончель и свой оркестр и давал концерт с благотворительной целью.

— Как вы привязаны к Вендрелю, маэстро! Лилиан Литлхейл пишет: «Однажды я видела, как Пау Казальс положил руку на плечо своего друга Жаума Нина, местного столяра, и наблюдала взгляды, которыми они оба обменивались. С тех пор некоторые черты личности великого артиста стали мне еще понятнее».*

— Не вижу почему. Мы с моим другом Нином когда-то сидели рядом на школьной скамье; я отправился бродить по свету, а он остался в этом селении столяром. Когда мы вновь встречались с ним или с другими старыми друзьями, нам казалось, будто мы снова бегаем по окрестным полям и виноградникам.

— Когда вы проводили лето в Сант-Сальвадоре, вы, вероятно, много занимались плаванием, которое, по-моему, вам всегда нравилось?

— Да, я всегда увлекался плаванием, равно как и теннисом. У меня был корт, на котором я часто играл со своими друзьями. Среди них были и игроки высокого класса — например Панчита Субирана, самая замечательная теннисистка, какую я когда-либо знал. Во время одного международного состязания в Париже она вышла в финал, и если не получила звания чемпиона мира, то только потому, что во время последнего матча так волновалась, что ее словно парализовало.

Я знал три поколения чемпионов тенниса. Я предпочитаю тех, которые подвизались тридцать лет назад, но знайки не разделяют моего мнения.

Несколько лет назад я присутствовал на одном матче в Париже и спросил моих друзей — Рёссела Кингмана, долгое время бывшего президентом международной теннисной федерации, и Жана Боротра, — не превосходили ли теннисные «асы» времен Декужи и Коше современных чемпионов.

Мои друзья ответили мне с улыбкой: «О нет».

Другим моим любимым спортом была верховая езда. В Сант-Сальвадоре я каждое утро ездил на своем «Флориане». Вот еще один из моих лучших и преданнейших друзей! Бедный друг, он ждет меня уже пятнадцать лет. Он уже больше не может передвигаться. Зная, как я был при-

* Lillian Littlehales. Pablo Casals. A Life. W. W. Norton and Company, New-York, 1948.

вязан к «Флориану», мой брат продолжает о нем заботиться.

— *Ваша мать жила в то время в вашем доме в Сант-Сальвадоре?*

— Да. Так же как и мой брат Льюйс, который со свойственной ему любовью и исключительным знанием дела управлял прилегающим имением.

Мою мать уважала вся округа; сама доброта, она готова была помочь всем. Она происходила из каталонской семьи, поселившейся на Антильских островах, где она и жила до восемнадцати лет. Ее всегда тянуло на родину, и в последние годы своей жизни она только и мечтала о возвращении туда.

«Как бы я хотела снова увидеть Порто-Рико!» — часто говорила она мне. — «Ну так поедем туда», — отвечал я. — «Нет, сынок, — говорила она, кротко улыбаясь, — ты связан своей карьерой музыканта».

— *А вы когда-нибудь ездили в Порто-Рико?*

— Нет. Но как бы я этого хотел!¹ Вы видели в прошлом году, какое трогательное письмо прислал мне ректор университета Порто-Рико, официально приглашая меня приехать туда. Эта поездка была бы заветной мечтой моей жизни; однако, прежде чем ее предпринять, я должен взвесить целый ряд факторов.

— *Долго ли прожили с вами ваши родители?*

— Ко времени, о котором мы говорим, мой отец уже давно умер. Интересно одно обстоятельство: в день кончины отца я участвовал в исполнении «Страстей по Иоанну» Баха в Швейцарии, в Базельском соборе, и вдруг меня пронзило сознание, что отца нет в живых. Я бросил все концерты и сейчас же отправился в путь. Приехав домой, я убедился, что к несчастью, я не обманулся: мой бедный отец умер как раз в тот час, когда меня охватило это предчувствие.

О смерти матери я узнал после концерта, данного в Цюрихе вместе с Тибо и Корто. Это было 13 марта 1931 года. Когда она ушла от нас, ей было семьдесят семь лет. Она опекала меня до последнего дня своей жизни. И чем больше проходит лет, тем больше я восхищаюсь ею и тем яснее понимаю, чем я ей обязан.

— А что вы скажете о знаменитом концерте с участием вашего оркестра в барселонском «Лицее» во времена диктатуры генерала Примо де Ривера, в присутствии короля Испании Альфонса XIII и королевы Виктории-Евгении? ..

— Концерт этот имел интересные последствия. Однако, прежде чем о нем говорить, надо напомнить, что Альфонс XIII, вероятно под отрицательным влиянием окружающих его людей, произнес в Барселоне злополучную речь, в которой провозгласил себя преемником Филиппа V,* речь, которая была истолкована каталонцами как оскорбление, нанесенное всем слоям общества.

Я предвидел последствия этих необдуманных слов, тем более что диктаторское правительство того времени придерживалось антикаталонской политики. Я упорно думал о том, что я мог бы сделать, чтобы предотвратить беду, и принял наконец решение при первой же благоприятной возможности поговорить с королевой-матерью по поводу речи, произнесенной ее сыном. Спустя некоторое время, концертируя в Северной Испании, я получил в Бильбао письмо от секретаря доньи Марии-Кристины, просившей меня посетить ее. Я немедленно же отправился в Мадрид.

Когда я пришел во дворец, встретивший меня мажордом по недоразумению провел меня в апартаменты короля. Я указал ему на его ошибку, но он просил меня подождать, сказав, что монарх будет очень рад меня видеть. И действительно, через несколько минут появился король и очень сердечно меня приветствовал. Когда же я ему заявил, что пришел к его матери, он сказал, что он в курсе дела и что Мария-Кристина меня ждет...

Все как будто складывалось благоприятно. Я приободрился и окончательно решил выполнить давно созревшее во мне решение высказать свою мысль королеве-матери со всю ясностью. Я застал Марию-Кристину в одной из галерей дворца. «Что случилось, Пабло? Я жду тебя уже двадцать минут». Я объяснил ей случившееся недоразумение, и мы

* В 1714 г. Филипп V, первый испанский король из дома Бурбонов, после осады и взятия приступом города Барселоны подчинил Каталонию централизованному режиму, уничтожил традиционные каталонские учреждения, благодаря которым, как говорил внук Людовика XIV, «каталонцы еще меньше зависели от короля, чем английский парламент от своего».

начали беседовать. Я намеревался воспользоваться какой-нибудь минутой молчания, чтобы намекнуть на речь короля в Барселоне и перевести разговор на последствия, которые могло вызвать оскорбление каталонцев в их самых заветных чувствах. Я очень хотел поднять этот острый вопрос, тем более что королева постоянно говорила мне о своей горячей любви к Каталонии.

Итак, при первой же минуте молчания я начал... но королева сделала вид, что не слышит меня. Мы продолжали беседу на обычные темы. Я не отчаивался, до такой степени сильно было во мне желание поговорить о каталонском вопросе. Снова наступило молчание... и повторилось то же самое. Донья Мария-Кристина сделала вид, что не слышит моих слов. На этот раз я понял, что продолжать бесполезно.

Подумать только! Человек, оказывавший мне столько внимания, с которым я мог говорить на любые темы! Только на этот раз она не захотела меня выслушать, и именно тогда, когда я заговорил о недовольствах, царивших в самом уязвимом месте Испании. Так-то «великие мира сего» уже не раз сами готовили себе собственную погибель. Окруженные льстецами, скрывающими от них истинное положение вещей, они кончают тем, что не желают смотреть в лицо событиям. Королева Мария-Кристина была единственным человеком, имевшим влияние на своего сына — человека очень самостоятельного, с независимым умом. У меня же была одна цель: предупредить ее об опасности, очевидность которой бросалась в глаза.

— Я где-то читал, что концерт в «Лицее» имел место до вашего свидания с королевой Марией-Кристиной.

— Нет. Здесь вкралась ошибка. Спустя некоторое время после нашего свидания Альфонс XIII со всей королевской семьей снова приехал в Барселону, и мне было передано, что ему хотелось бы послушать концерт моего оркестра, в котором я принял бы участие в качестве солиста. Конечно, я ответил, что сделаю это с удовольствием.

Концерт был дан в переполненном зале «Лицея». Как раз в тот момент, когда я должен был начать играть, — если не ошибаюсь, концерт Шумана, — король и королева вошли в зал.

— По-моему, уже был инцидент по поводу *Marcha Real* [Королевского марша], государственного гимна Испании.

— Нет. Было условлено, что дирижировать оркестром будет мой брат Энрик, как это всегда бывало, когда я играл соло. Случилось так, что публика оказала монарху ледяной прием. Это было первое его появление после злосчастной речи, и каталонцы воспользовались этим, чтобы выразить свое неудовольствие. *Marcha Real* был также встречен презрительным безразличием. А когда на эстраде появился я, разразилась буря аплодисментов. Энтузиазму не было границ; публика стоя не переставала аплодировать так неистово, что через несколько минут король и королева решили также подняться. По крикам и овациям стало ясно, что концерт этот послужил поводом для открытого протеста. Полиция произвела аресты среди публики. Когда я кончил играть, манифестация возобновилась с увеличенной силой. Мне это было неприятно, поскольку оскорбление было нанесено семье, столь ко мне расположенной, хотя я и понимал наравне с моими соотечественниками всю неуместность речи короля. «Что будет? — спрашивал я себя. — Как поступит в этом случае король?» В антракте, вопреки обычаю, Альфонс XIII не пригласил меня к себе в ложу. «Вот и конец нашим отношениям с королевской семьей», — подумал я. Я глубоко об этом сожалел, главным образом из-за королевы-матери. Но, разделяя чувства моих соотечественников, я не считал возможным извиняться.

— *Альфонс XIII когда-нибудь заговаривал с вами об этом концерте в Барселоне?*

— Да, и при очень странных обстоятельствах. Год или два спустя после инцидента в «Лицее» я получил в Париже письмо от испанского посла, приглашавшего меня от имени короля по случаю официального приема в честь короля и королевы Италии дать концерт в королевском дворце в Мадриде.

Концерт состоялся в Оружейном зале Восточного дворца, роскошь и великолепие которого не имеют себе равных. Кроме королевских семейств Испании и Италии, присутствовали дипломатический корпус и высшие сановники... Это была настоящая выставка мундиров и ордепов. По окончании концерта Альфонс XIII поднялся и подошел ко мне. Все присутствующие встали. Король стал благодарить меня за участие в торжестве, расточая похвалы моей игре, и т. д. Я сейчас же угадал, что он

умышленно хочет нарушить правила этикета, принятые на подобного рода приемах.

Затем король стал вспоминать нашу молодость и наши игры во дворце, долго осведомлялся о моей семье. Все продолжали стоять, начиная от короля и королевы Италии, среди всеобщего удивления, вызванного длительностью нашей беседы. Я бросил взгляд в сторону королевы-матери, как бы спрашивая ее: «Чем же это кончится?» Король смотрел на меня с понимающей улыбкой, на которую я отвечал такой же. Все это заняло более двадцати минут; наконец последовал намек, который я предвидел: «Ну, Пабло, мне хочется выразить тебе мое удовольствие по поводу того, как тебя любят каталонцы». Я ответил ему несколькими любезностями. Мы посмотрели друг на друга и оба засмеялись. Я уверен, что у нас была общая мысль: «Мы понимаем друг друга».

Такое нарушение этикета, как только весть о нем разнеслась, вызвало целую сенсацию. Король предпочел сделать вид, что забыл барселонский инцидент, и ответить на него любезностью по моему адресу. Это было благородным жестом в отношении меня, но в то же время и новым ходом изощренного политика, каким он был.

— Видели ли вы Альфонса XIII после провозглашения республики и после его отъезда из Испании?

— Нет. В 1939 году, после окончания гражданской войны в Испании, в период ужасов концентрационных лагерей на юге Франции, я писал ему из Прага о трагическом положении, в котором находилось столько наших соотечественников. Я считал своим долгом сообщить ему, подходя к делу совершенно объективно, что много беженцев возлагают на него надежды. Он ответил мне очень сердечно, благодарил за письмо и сообщил, что слишком болен, чтобы что-либо предпринять. Действительно, через несколько месяцев он умер.

— Вы находились в Испании во время провозглашения республики?

— Да. На следующий день после провозглашения нового режима, 15 апреля 1931 года, я дирижировал в Барселоне Девятой симфонией Бетховена в исполнении моего оркестра и хора «Орфейо Грасиенк». Концерт происходил в национальном дворце Монтжуик в Барселоне.

Президент Каталонии Франсеск Масиá тогда сказал,

что республика вошла к нам под звуки Гимна братства из симфонии Бетховена.

— Не получилось ли у вас двойственного отношения к новому режиму из-за того, что вы были привязаны к королевской семье?

— Нет, никоим образом. Я уже говорил вам, что мои отношения с королевской семьей — королева-мать умерла в 1929 году — носили исключительно личный характер и никак не влияли на мои чувства и убеждения. С другой стороны, сам Альфонс XIII подчинился воле народа.

Я никогда не скрывал своей признательности испанской королевской семье. В 1935 году, когда я получил звание почетного члена Academia de Bellas Artes [Академии изящных искусств] и почетного гражданина города Мадрида, в мою честь в столице Испании устроили несколько празднеств. В эти дни дирижер Арбос уступил мне как-то свою палочку, чтобы я продирижировал симфоническим концертом. На этом концерте присутствовали многочисленные республиканские деятели, и можно сказать, что вообще большинство слушателей были сторонниками нового режима. После концерта я по требованию публики должен был взять слово. Я вкратце пересказал этапы моей жизни, и, помню, в какой-то момент сказал: «Я бесконечно обязан покойной королеве Марии-Кристине, которая была для меня второй матерью...» Публика не дала мне закончить; все поднялись со своих мест и начали мне неистово аплодировать. Вот одна из оваций, о которой я храню самые лучшие воспоминания. На следующий день вся мадридская пресса благосклонно отмечала мое заявление.

— Вы были председателем каталонского Junta de Música [Музыкального совета], не так ли?

— Да. Я никогда не примыкал ни к какой партии и не занимал никаких государственных постов. Однако я был рад возглавить организацию, созданную с целью насаждения музыкальной культуры.

На первых порах Испанская республика имела похвальное стремление обновить жизнь во всей стране. Народ недвусмысленно высказался за подлинно демократический режим, который поставил бы на подобающее им место некоторые силы, бывшие дотоле всемогущими, как-то армию и церковь, и покончил бы с экономической и социальной отсталостью страны, вызванной главным образом тем, что

эгоистичная и безответственная олигархия захватила в свои руки все рычаги, управляющие государством.

Став у власти, новое правительство со всей энергией занялось проблемой народного просвещения, находившейся до тех пор в таком пренебрежении. Надо сказать, что большинство испанской интеллигенции отличалось республиканскими убеждениями и действиями своими против монархического режима немало способствовало его падению. Как каталонец, я был особенно благодарен новому правительству за то, что, признав автономию Каталонии, оно пошло навстречу чаяниям нашего народа, ничуть не противоречащим братскому чувству к испанцам.

— *Как это часто случается со столькими знаменитыми артистами, вы легко могли потерять всякий интерес к вопросам, волнующим вашу родину, и рассматривать ее просто как живописную страну, где можно хорошо отдохнуть между двумя заграничными турне.*

— Конечно, это было бы легко. И даже очень легко. Но моя совесть подсказала бы мне, что такое поведение недостойно, и запретила бы мне вести себя так.

— *Ваши соотечественники с каждым днем все больше ценили вашу преданность и ваше служение родине, и в годы, предшествовавшие гражданской войне, они не переставали высказывать вам свое восхищение... Вы, наверно, не забыли памятного торжества в Барселоне в 1934 году?**

* Чествование П. Казальса в Барселоне, в котором принимали участие более двухсот каталонских обществ и учреждений, было обставлено очень торжественно. По этому случаю одну из главных магистралей города переименовали в проспект Пау Казальса, маэстро присудили звание «почетного гражданина Барселоны», была отчеканена медаль, преподнесенная ему муниципалитетом, и в залах Museu d'Art de Catalunya [Музея искусств Каталонии] организовали выставку вещей, принадлежавших Казальсу или имевших отношение к его артистической деятельности.

Торжество это совпало с другим, организованным на этот раз в Америке. Hispanic Museum [Испанский музей] в Нью-Йорке обладал прекрасным бюстом П. Казальса работы Бренды Путнама (этот скульптор сделал его по заказу основателя музея, м-ра Арчера Хантингтона); с бюста разрешено было снять копию, которую оплатили семьсот виолончелистов Соединенных Штатов и подарили ее Барселоне в знак уважения к великому музыканту. Так как чествование П. Казальса и XIV фестиваль Международного общества современной музыки происходили в столице Каталонии в одно и то же время, это послужило прекрасным поводом для поднесения бюста; эту миссию выполнил доктор Карлтон Спрейг Смит, директор Музыкального

— Как я могу его забыть! Особенно в эти печальные годы изгнания. Но больше всего я вспоминаю не почести — хотя я был всегда признателен за проявленное ко мне внимание, — а начатую работу, работу, которую я хотел и мог выполнять, но которая была так грубо прервана.

* * *

— *Какие качества, маэстро, необходимы, по вашему мнению, для дирижера?*

— Крупный дирижер прежде всего должен быть крупным интерпретатором. Самым убедительным доказательством его достоинств служит его способность вступать в общение со своими музыкантами, умение убеждать их и внушать им свои личные взгляды и мнения. Абсолютно необходимое условие: каждое указание дирижера должно быть понято и немедленно принято оркестром. Если это условие выполнено, тогда дирижер может рассчитывать на поддержку и энтузиазм артистов оркестра, и ему не придется прибегать к насильственным мерам, которые я не одобряю и осуждаю.

— *А недостаток репетиций?*

— Вот в этом отношении я всегда был непримирим. Когда мне предлагали дирижировать оркестром, я только тогда принимал предложение, если мне предоставляли по крайней мере три продолжительные репетиции.

Даже если имеешь дело с хорошим оркестром, только «дирижировать» — еще недостаточно; надо подготовить все детали и гармонически сочетать их в единое целое. Эта задача требует времени. Я всегда стараюсь делать с оркестром то же, что я привык делать с виолончелью.

— *А рутина, характерная для стольких инструменталистов...*

— Да, это одно из главных зол. Дирижер должен уметь бороться с дурными привычками, так часто проникающими в оркестр, с формальным, механическим испол-

отдела Публичной библиотеки в Нью-Йорке, произнесший речь на испанском языке.

В концерте, состоявшемся в национальном дворце Монтжуик, принимали участие три оркестра: Orquestra Pau Casals [Оркестр Пау Казальса], Orquestra sinfónica [Симфонический оркестр] Мадрида — под управлением Фернандеса Арбоса и Orquestra Filarmónica [Филармонический оркестр] Мадрида — под управлением Переса Саласа.

нением, являющимся плодом рутины. Поэтому он должен поддерживать в музыкантах свежесть их художественного чувства, чтобы в их исполнении техника подчинялась более высокой цели и чтобы музыка «говорила».

— *Все это требует от дирижера огромного терпения, а ваше терпение вошло в пословицу.*

— Дирижер должен прежде всего быть взыскательным по отношению к самому себе, непрестанно задавать себе вопрос, достаточно ли понятно он выражает свои мысли. Нельзя все требовать только от других.

(Маэстро Казальс во время репетиций поет во весь голос, дирижирует не только руками, но и всем туловищем, и не оставляет в исполнителе ни малейшего сомнения относительно своих намерений.)

— *Тосканини подчеркивает, что оркестранты считают легким всякое хорошо известное произведение и поэтому не прилагают должного внимания к его исполнению.*

— Это верно. Я вам сейчас приведу пример: в 1927 году во время венских торжеств по случаю столетия со дня смерти Бетховена я дирижировал оркестром Венской филармонии, исполнившим Восьмую симфонию. Ввиду особых обстоятельств, в которых протекал фестиваль, на репетицию этого произведения, которое должно было быть исполнено тем же вечером, мне могли предоставить всего один час. Располагая таким ограниченным временем, я лишь изредка останавливал оркестр. Однако в менуэте имеется соло валторны, которое первый валторнист исполнял, по моему мнению, неверно. Я объяснил ему, как нужно играть; он так обиделся, что ушел с репетиции. (Подумайте! Первый валторнист венского оркестра! Не маленькая персона! И в таком известном произведении, как симфония Бетховена, которую он, как и все его коллеги, мог бы сыграть наизусть!)

По окончании репетиции я вернулся в гостиницу. Вскоре ко мне пришла делегация от оркестра во главе с первым скрипачом с извинениями от имени оркестра. «Не удивляйтесь тому, что произошло,— сказали они мне.— Мы полностью оценили ваши замечания, и вы можете быть уверены, что вечером наш коллега будет играть так, как вы ему показали».

Концерт прошел великолепно. Но если бы у меня было больше времени, я бы дал гораздо больше указаний отно-

нительно некоторых деталей и сторон исполнения, которые меня не удовлетворяли на репетиции. И в других произведениях, которые играют так же часто, как симфонии Бетховена, очень трудно добиться того, чтобы рутинная не вредила игре музыкантов, даже если они входят в состав какого-нибудь прославленного оркестра.

— Многие обращали внимание на один из ваших приемов на репетициях: несколько похвальных и ободряющих слов, за которыми следует некое «но»...

— Никто не может обижаться, когда, отдав должное доброй воле исполнителя, ты сделаешь ему затем несколько замечаний, вызванных общим с ним желанием служить музыке. Артисты оркестра всегда довольны, когда они чувствуют, что замечания дирижера справедливы и продиктованы стремлением к художественному совершенству.

— А ведь репетиционная работа часто бывает тяжелой и неблагодарной.

— Не для меня. Наоборот, это одно из самых любимых моих занятий, к которому меня больше всего тянет. На репетиции я словами довожу до музыкантов мои мысли и чувства. Я никогда не был разочарован реакцией оркестра. Мои музыканты очень быстро поняли, что я вижу в них скорее сотрудников, нежели подчиненных. В таких условиях утомительная репетиционная работа становится для всех радостью.

— А если дирижируешь не своим оркестром...

— В турне, при встрече с незнакомым оркестром, с первых же тактов либо приобретаешь авторитет, либо теряешь его. Иногда одного взгляда бывает достаточно, чтобы оценить нового «хозяина».

— Рудольф фон Тобель² писал, что вы принадлежите к категории «воспитателей оркестра» и что «тот, кто не видел Казальса за его любимой работой, не может создать себе правильного представления о его личности».*

— Заинтересованному лицу не пристало судить чужие мнения. Мое музыкальное поприще не ограничивается виолончелью — вот все, что я могу сказать.

— Вы никогда не дирижируете наизусть?

— Нет. Я не вижу необходимости в таком бесполезном подвиге. Того же мнения был и Рихтер.

* Rudolf von Tobel. Pablo Casals. Rotapfel-Verlag, Zürich.

— Я вижу, что ваши партитуры испещрены пометками.

— Я никогда не приступаю к репетиции, пока не изучу каждую ноту произведения и не сделаю в партитуре все нужные для меня пометки.

— Многие дирижеры считают, что не следует сближаться со своими подчиненными, предпочитая сохранять между ними и собою некоторую дистанцию.

— Я с ними несогласен. Музыканты моего барселонского оркестра были моими друзьями. Они всегда советовались со мной по любому случаю и при любых своих затруднениях. Вы сами могли убедиться в этом по той атмосфере, которая царила в оркестре Прадских фестивалей, несмотря на то что артисты оркестра съехались со всех четырех стран света.

— Людвиг как-то спросил вас: «Если сегодня вы дирижируете, а завтра солируете на виолончели под управлением другого дирижера, каким образом вы за сутки переживаетесь из генерала в простого солдата?», на что вы ответили: «Я остаюсь генералом в обоих случаях».

— Возможно, я так и выразился. Я должен добавить, что многие крупные дирижеры придерживались одинаковой со мной трактовки. Глубокое взаимное понимание, являющееся основной проблемой, создавалось сразу же. Так что с точки зрения музыки как таковой для меня нет разницы, когда я из дирижера превращаюсь в солиста.

— Когда вы солируете, вам не мешает то, что, кроме виолончелиста, вы еще и дирижер?

— Дело не в том, мешает мне это или нет, а в том, что я не могу от этого отделаться. Как бы я ни был поглощен виолончелью, я все слышу: вступление вторых скрипок, которые, как мне кажется, то спешат, то отстают, и нечеткие ритмы, и недостаточную точность интонации. Меня это удивляет, но я ничего не могу поделать.

— В Барселоне вашим оркестром иногда дирижировали другие...

— Да, Изаи, Тови, Корто, когда мы с Тибо исполняли для записи «Двойной концерт» Брамса, Клейбер,³ Фриц Буш,⁴ а также испанские и каталонские композиторы, когда исполнялись их сочинения.

— А как прошел тот концерт, на котором Изаи в последний раз солировал с оркестром?

— Это был волнующий вечер. В 1927 году мы готовились к сотой годовщине со дня смерти Бетховена, которая, как я вам уже рассказывал, была особенно торжественно отмечена именно в Барселоне. Я повидал Изаи и предложил ему сыграть концерт Бетховена в сопровождении моего оркестра. Сначала он отказался (не надо забывать, что великий скрипач уже очень давно почти не выступал в качестве солиста). Я настаивал. «Но разве это возможно?» — спросил он. — «Да, — ответил я, — это возможно». Изаи растроганно взял мои руки в свои и добавил: «Только бы это чудо совершилось!»

До концерта оставалось пять месяцев.

Некоторое время спустя сын Изаи писал мне: «Если бы вы могли видеть моего дорогого отца за занятиями, ежедневно, часами, медленно играющего гаммы. Мы не можем без слез смотреть на него».

День концерта наступил. Концерт был тщательно подготовлен — об обстановке концерта в какой-то степени была осведомлена и публика. В исполнении Изаи были потрясающие моменты, и его выступление имело фантастический успех. Кончив играть, он разыскал меня за кулисами. Он бросился на колени, схватил меня за руки, восклицая: «Воскрес, воскрес!» Это был неописуемо волнующий момент.

Дорогой Изаи! На следующий день я пошел провожать его на вокзал. Он высунулся из окна вагона, и когда поезд уже трогался, он все еще держал меня за руку, словно боясь ее отпустить.*

* По поводу Бетховенского фестиваля в Барселоне Изаи писал: «Надо было присутствовать на этих во всех отношениях образцовых исполнениях, чтобы отдать себе отчет в горячем энтузиазме каталонских слушателей. Какой инстинктивный порыв к красоте! Я дважды слушал до-минорную симфонию под управлением Казальса, ибо благодаря этому великому артисту, его энергии, его гениальному пониманию музыки Барселона стала виднейшим центром музыкальной жизни. Казальс дирижирует созданным им оркестром с силой, с мастерством, с таким утонченным эстетическим чувством, с таким глубоким и полным пониманием духа Бетховена, что все были взволнованы, растроганы и потрясены.

Во время фестиваля я имел честь дирижировать «Героической симфонией» и играть концерт Бетховена; я также дирижировал «Тройным концертом», исполненным этим «божеством в трех лицах»: Корто — Тибо — Казальс. Наше «сотрудничество четырех» было исключительно сердечным, и я навсегда сохраняю в памяти неистовый

— Тогда он дал вам эту фотографию?

(Мы рассматриваем на стене фотографию: Изаи играет на скрипке у моря на маленькой дюне. Это было в 1916 году в Ла Пан, «на этом скромном пляже, превратившемся в столицу и королевскую резиденцию». Фотография подписана королевой Бельгии Елизаветой.)

— Нет, у этого портрета целая история. В 1939 году, вскоре после объявления войны, какая-то странная личность внезапно вторглась в скромный «Гранд-отель» в Праде. Атлетического сложения, с очень своеобразными привычками и манерами, этот человек привлек внимание жандармов. Когда его стали допрашивать, он начал с того, что вынул револьвер и сказал, что, поскольку он принадлежит к союзной нации (он был британским подданным), он имеет право носить оружие. Затем он заявил: «И вы и я, что мы такое? — чёрт знает что. Но здесь в Праде находится...» (следует крайне лестный для меня эпитет). Вообразите себе выражение на лицах французских жандармов, когда им сказали, что они чёрт знает что! После долгих объяснений с полицией мистер Филипп Ньюмэн⁵, — так его звали, — в конце концов пришел ко мне. Один вид его заставил меня подскочить, столько пробудил он во мне воспоминаний. Вскоре мы стали большими друзьями и музицировали вместе в течение многих дней. Это большой артист, неиссякаемой силы и фантазии.

В тот день, когда он пришел ко мне прощаться, он сказал: «Я знаю, что в настоящее время вы в неважном материальном положении». Он вынул из бумажника объемистую пачку денег и хотел насильно сунуть ее мне в карман. Началась борьба — он настаивал, я отказывался. Видя, что мой отказ окончателен, Ньюмэн сказал мне: «Тогда я вам подарю то, что для меня дороже всего». И он дал мне эту фотографию — личный подарок королевы Елизаветы. Я никогда не забуду этого великодушного жеста.

энтузиазм публики. Это было какое-то безумие, трогавшее до глубины души, ощущение, которое редко испытываешь в жизни, и вместе с тем — великий урок искусства. Я хотел бы еще остановиться на тех незабываемых часах, которые я провел в Барселоне, в атмосфере, созданной Казальсом, но сегодня я хочу только добавить афоризм, суммирующий мою мысль: „Там, где человек, — все возможно“ («Action musicale», Bruxelles, 15 июня 1927 г.).

— Что сделать, чтобы стать хорошим дирижером? Я читал, что Тосканини впервые взял дирижерскую палочку совершенно случайно, когда в Рио де Жанейро из-за отсутствия дирижера чуть было не сорвалось представление «Аиды». Вы не сможете стать хорошим дирижером, если не располагаете хорошим оркестром, а хорошего оркестра вам не предложат, если вы не настоящий дирижер. Проблема кажется неразрешимой...

— Музыкант, чувствующий в себе призвание и способности дирижера, может начать работать с группой любителей или со скромным провинциальным оркестром. Это стадия обучения, через которую, собственно говоря, он должен неизбежно пройти и которая является для него прекрасной практикой. Если усилиями нового дирижера плохой оркестр в какой-то мере улучшится — это уже благоприятный признак.

— Герман Шерхен⁶ заявляет, что дирижер располагает тремя средствами: «дирижерским жестом», «выразительной мимикой» и «устными объяснениями». Что вы думаете о «выразительной мимике» дирижера и помогает ли она музыкантам почувствовать характер эмоциональности, способный вдохнуть жизнь в те страницы, которые они должны исполнять?

— Я с этим согласен при условии, если эта мимика будет естественной, а не надуманной.

— Однажды один молодой музыкант спросил Фуртвенглера: «Какова, в сущности, роль вашей левой руки при дирижировании?» — «Обдумывая, что мне вам ответить, — сказал знаменитый немецкий дирижер, — я пришел к выводу, что даже после двадцати с лишним лет работы с оркестром я никогда не задавал себе подобного вопроса».*

— Я тоже никогда не задавал себе этого вопроса, на мой взгляд, праздного. Левая рука дирижера, как, впрочем, и та, которая держит палочку, способствует передаче оркестру характера и выразительности исполняемого произведения.

— Кажется, Артуро Тосканини и Вильгельм Фуртвенглер ваши любимые современные дирижеры?

* Wilhelm Furtwaengler. Entretiens sur la Musique. Traduction de J.-G. Prod'homme et F.-G. Editions Albin Michel, Paris.

— Я люблю многих дирижеров, даже если иногда расхожусь с ними во взглядах.

Конечно, из ныне выступающих дирижеров Тосканини, Фуртвенглера и Стоковского я ставлю выше всех.

— *Говард Тобман, биограф Тосканини, говорит, что последний никогда не отступал от принятых им темпов. Иногда его проверяли по хронометру, и время, которое ему требовалось, чтобы исполнить некоторые классические симфонии, было всегда одинаковым, отклоняясь самое большее на одну или две секунды, даже когда от исполнения до исполнения проходило несколько лет.**

— Я не понимаю, какой из этого хотят сделать вывод. Тосканини, как всякий великий артист, разумеется, не лишен творческой фантазии. Между тем музыкальное произведение никогда не представляется артисту одним и тем же, неизменным. Вдохновение может увлечь исполнителя, и точный расчет времени, мне кажется, трудно сочетать с необходимой для артиста творческой свободой.

— *Фуртвенглер пишет: «Маленький оркестр без всяких претензий, превратившийся в настоящий ансамбль, может стать несравненно более действенным, чем самый виртуозный оркестр мира,— а это случается слишком часто».*

— Как в маленьком, так и в большом оркестре все зависит от способности дирижера вложить свою волю в исполнителей. Конечно, Фуртвенглер умеет зажечь своим огнем большой ансамбль... так же как и маленький, без всяких претензий, оркестр.

— *Когда Фуртвенглер дирижировал, а вы играли соло, у вас с ним никогда не возникало разногласий?*

— Нет, никогда. Между ним и мною существовало даже нечто большее, чем только согласие: почти всегда идеальное совпадение наших индивидуальных музыкальных концепций.

— *А пятьдесят лет назад, ко времени ваших первых турне по Европе и Америке, какие дирижеры вам больше всего нравились?*

— Рихтер, Ламурё, Штейнбах, Никиш.

— *Какими произведениями предпочитали вы дирижировать?*

* Howard T a u b m a n. Toscanini (The Maestro). Traduit de l'américain par Henri Delgove et François Boury. Editions et Publications Self, Paris.

— Не считая произведений великих мастеров,— всяким произведением, представляющим интерес с музыкальной точки зрения.

* * *

— Вы могли бы рассказать, маэстро, о барселонской «Рабочей концертной ассоциации», необычайном по смелости предприятии, давшем столь поразительные результаты?

— «Рабочая концертная ассоциация» возникла в 1926 или в 1927 году, точно не помню.⁷ Я давно лелеял мысль создать рабочее музыкальное общество, но считал эту задачу невыполнимой, пока не укрепится мой собственный оркестр.

— А как вы относились к популярным или народным концертам?

— Они меня не интересовали. Присутствуя на них и принимая участие в народных концертах в различных странах, я убедился, что пользу извлекали из них совсем не те, для кого они в принципе были предназначены.

Мне хотелось создать истинно рабочую ассоциацию, управляемую самими же участниками. Трудящиеся очень часто остаются в стороне от музыкальной жизни; я же хотел, чтобы в моей стране этого не было; чтобы мужчины и женщины, большую часть своего дня проводящие на заводах, за прилавком или в канцеляриях,—также смогли быть участниками музыкальной жизни, и при таких условиях, чтобы это участие открыло им новые горизонты и обогатило их ум.

— У вас уже был предшественник, только в более скромных масштабах, в лице Клавé.*

— Это верно. И я хотел следовать по его стопам. План Клавé, заключавшийся в том, чтобы заменить у рабочих и крестьян пьяный угар трактиров — экзальтированностью и духовным подъемом, создаваемыми хорovým пением, был прямо гениален. И сам Клавé как композитор народных песен был поразительно одарен.

— Вы обратились непосредственно к рабочим?

* Жосеп-Ансельм Клавé (1824—1874), музыкант-самоучка, автор многочисленных песен, организатор и пропагандист хорového пения в Каталонии.

— Да. Я пригласил к себе нескольких руководителей Барселонского рабочего культурного общества *Ateneu Politècnic* [Политехнический Атенеи]. Они пришли ко мне вечером прямо с работы, одетые в синие блузы. Я изложил им свой проект и сказал, что для его осуществления нужно первым делом организовать ассоциацию на базе ежегодных небольших членских взносов, выплачиваемых ее членами. «Никто, кроме вас, не будет вмешиваться ни в управление, ни в руководство этого Общества. У вас будет выступать мой оркестр, вы услышите самых лучших артистов, и я буду играть для вас».

Они слушали меня и смотрели на меня с некоторым недоверием. Без сомнения, они предполагали, что в моих словах кроется какая-то задняя мысль. Отчасти это было понятно: речь шла о совершенно новом предприятии, а мои собеседники, простые люди, не привыкли к тому, чтобы их делу служили, не требуя ничего взамен.

Под конец они мне заявили, что они подумают и дадут ответ. Через несколько дней я получил от них очень сдержанное письмо с просьбой уточнить некоторые подробности.

У нас было четыре или пять собраний. Мало-помалу они стали понимать, к чему я клоню дело. «Пока,— говорил я им,— вы сможете использовать зал *Ateneu Politècnic*, но со временем вы получите собственное помещение. Ваше Общество расцветет и будет иметь филиалы по всей Каталонии. У вас не будет недостатка ни в мебели, ни в оборудовании. В вашем распоряжении будет прекрасная музыкальная библиотека. У вас будет собственная музыкальная школа, хор, оркестр». — «И это каждый из нас получит за шесть пезет в год?» — «Да. (На их лицах было написано: «он тронулся!») Кроме того, вы будете издавать музыкальное обозрение, которое сами же и будете писать». — «А о чем мы будем писать?» — «О том, что вы чувствуете, когда слушаете концерты».

— *На каких же основах вы надеялись создать это Общество?*

— Во-первых, на основе очевидного для меня факта, что рабочий любит бывать там, где он чувствует себя как дома. В концертных залах и в театрах, сидя в верхних ярусах, он видит перед собой расфранченную публику лож и партера, и его мозг занят сравнениями и размышле-

ниями, не имеющими ничего общего с музыкой. Я же хотел, чтобы рабочие могли отдаться эстетическим переживаниям без каких-либо посторонних мыслей.

Другим основанием было то, что простые люди не любят подачек. «Тратя шесть пезет в год,— сказал я моим посетителям,— вы будете тратить больше, чем богатые люди, которые платят двадцать пезет за один вечер в „Лицее“».

— *И каковы были результаты?*

— Это было просто чудо! По моей просьбе совет руководителей моего оркестра обещал помочь первым организаторам. Таким образом, у них не было недостатка ни в мебели, ни в пишущих машинках, ни в партитурах, ни в инструментах. Энтузиазм среди самих рабочих был исключительный. Они решили, что быть членом музыкального общества могут только те, чей заработок или месячный оклад не превышает пятисот пезет.* Размер ежегодного взноса, как мы договорились вначале, должен был составить шесть пезет.

Вскоре после основания Общества мы дали первый концерт с участием моего оркестра. Он состоялся утром в одно из воскресений — и в дальнейшем все концерты происходили утром по воскресеньям — в барселонском театре «Олимпия», и на нем присутствовало 2500 слушателей. (Следует помнить, что на нем могли присутствовать только пайшики.) Общество «Рабочей ассоциации» укреплялось все больше и больше. Воодушевление было необыкновенное. Сбылось все, что я предсказывал. Были созданы библиотека, хор, музыкальная школа. Издавался ежемесячный журнал «Fruicions»** на каталонском языке, где печатались интересные статьи и очень пронизательные высказывания. Во всех концертных программах помещались сведения об авторах, произведениях и исполнителях, составленные самими рабочими. А знаете ли вы, кто был любимым композитором этой публики?

— ...

— Бах! Я предоставляю этот факт на обсуждение тех,

* В то время в Барселоне квалифицированный рабочий в среднем зарабатывал 10 пезет в день, а основное жалованье преподавателя университета составляло 500 пезет в месяц.

** Буквально — наслаждения; здесь — оценки наслаждений.

кто считает автора си-минорной мессы недоступным для некоторых категорий слушателей.

Мой оркестр давал для Общества шесть концертов в год. Члены Общества организовали также любительский оркестр, достигший завидного уровня. Я вспоминаю, что среди контрабасистов был столяр, который жил очень далеко и который сам сделал себе инструмент. Каждую неделю он приходил на репетицию с контрабасом на плече. Поверьте, это единственное, что имеет значение в жизни: любовь и энтузиазм, которые мы вкладываем в свою работу.

— *А встречались ли какие-нибудь препятствия?*

— Да, пришлось пережить опасный момент, который, впрочем, я предвидел. Однажды ко мне пришли учредители. Председатель изложил историю «Ассоциации», этого «чуда» их Общества. «Все получилось так, как вы нам предсказывали, маэстро». Они чувствуют себя теперь такими сильными,— продолжал он,— что хотят распространить свою деятельность за пределы музыки. Они считают, что они призваны выполнять определенную миссию во всех областях культуры и, следовательно, должны участвовать в муниципальных советах всех городов и в автономном парламенте Каталонии. Они желают, чтобы я был их представителем, и просят меня об этом. (Они хотели сделать из меня депутата...)

Прежде чем они заговорили об этом, я уже догадался об их намерениях. «Вы попались в ловушку,— ответил я им.— Если вы сделаете хоть один шаг в этом направлении,— все рухнет. В тот день, когда вы вмешаетесь в выборные кампании, вы повсюду приобретете врагов, и ваше единение, которого вы достигли на почве энтузиазма и сотрудничества, автоматически распадется». Они согласились весьма неохотно с тем, что я им сказал, подчинившись главным образом моему авторитету.

Как я им и предсказывал, Общество смогло открыть филиалы в Сабаделе, Террасе, в главных индустриальных городах Каталонии, и к моменту, когда вспыхнула гражданская война, оно насчитывало уже тысячи и тысячи членов.

Приезжавшие в Каталонию крупные артисты — Изаи, Тибо, Корто и многие другие — с особой охотой играли для Общества. Успех Общества был столь велик и его

влияние столь благотворно, что им стали интересоваться повсюду — в Соединенных Штатах, в Англии, в Германии, — и меня спрашивали о подробностях его организации и деятельности.

— *А теперь...*

— А теперь все пошло прахом: и мой оркестр, и «Рабочая ассоциация», и Музыкальный совет... Но если когда-нибудь обстоятельства изменятся и мои физические силы мне это позволят, я снова примусь за прерванное дело с тем же энтузиазмом, что и в первый день.

ТРИ НЕПРИЗНАННЫХ МАСТЕРА

Среди крупных музыкантов, которые были вашими друзьями, вы особенно высоко ставили Эмануэля Моора, сэра Доналда-Ф. Тови и Юлиуса Рёнтгена и часто о них упоминали.

— Да, но эти крупные музыканты сейчас совершенно забыты. Разве встретишь их имена в программах концертов? Однако не сомневайтесь, что они имеют гораздо больше права в них фигурировать, чем многие другие. Когда я вижу некоторые имена рядом с Бахом, Моцартом, Бетховеном, меня мутит. Совсем другое дело, если бы там стояли имена Моора, Тови или Рёнтгена; рядом с великими мастерами — я отвечаю за свои слова — они были бы на месте.

— Когда вы познакомились с Моором?

— Должно быть, в 1907 или 1908 году в Лозанне. Я давал дневной концерт, а потом сразу пошел в кафе. Там я встретил Брандукова¹, директора Московской консерватории, с которым уже раньше встречался в России. Он представил мне Моора как «композитора-любителя». Я взглянул на него и увидел по его глазам, что это человек, которому есть что сказать миру. Во время нашей беседы я выразил ему желание познакомиться с какими-нибудь его сочинениями. Он немедленно согласился, и мы сговорились, что он зайдет ко мне в ближайший же свой

приезд в Париж. В назначенный день Моор явился с кипой сочинений. Он сел за рояль и начал играть свой Первый концерт для виолончели. Уже по одному тому, как он сел, как заблестели его глаза, как он взял первые ноты партитуры, — я сразу почувствовал, что это необыкновенный человек. Пока он играл, я повторял со все растущим воодушевлением: «Да какой же это любитель?» Исполнение его было так прекрасно, а музыка такого качества, что я сразу же понял драму этого человека.

Он кончил играть и повернулся ко мне. Я пристально посмотрел на него и сказал ему совершенно искренне: «Вы — гений». Тогда он бросился ко мне на шею и, не выпуская из объятий, зарыдал. С глубоким чувством рассказал он мне свою жизнь, всю трагедию своей жизни... А трагедия эта заключалась в том, что, кроме жены, никто его не сумел оценить. Его богатейшие творческие возможности постепенно чахли из-за всеобщего непонимания. Ему говорили, ему так часто повторяли, что все написанное им не представляет никакого интереса, что он изверился в себе и уже десять лет как перестал сочинять. А так как у его жены было состояние, он сделался в Англии сельским землевладельцем.

Наше свидание послужило для него таким сильным и стимулирующим толчком, что он вновь принялся за композицию. Раз в месяц он ездил из Швейцарии, где обычно проводил время, в Париж, чтобы знакомить меня со своими новыми произведениями. Он являлся неизменно то с симфонией, то с двумя квартетами, а то и с мессой... Если можно о ком-нибудь сказать, что он плодовит, — так это именно о нем. Он обладал совершенно чудовищной творческой энергией. Это был непрерывно бьющий творческий фонтан, подобный Гайдну или Боккерини.

— *И вы решили широко ознакомить слушателей с этими произведениями, которые вас так восхитили?*

— Да, я действительно восхищался ими. С каждым днем я все больше убеждался в том, что Эмануэля Моора можно без преувеличения назвать гениальным. Я всерьез занялся его музыкой и не без труда добился того, чтобы крупные дирижеры той эпохи — Никиш, Штейнбах, Менгельберг и другие — согласились включить в свои программы некоторые из его сочинений. В Париже я дирижировал концертом из произведений Моора со специальной

целью ознакомить публику с его творчеством. Я организовывал также концерты камерной музыки, все расходы по которым иногда брал на себя.

Из уважения ко мне и благодаря моей настойчивости, такие известные артисты, как Изаи, Крейслер, Корто, Тибо, Пюньо, Дюмениль² и другие, соглашались исполнять сочинения моего друга. Однако они делали это немного скрепя сердце. Они уважали мои убеждения, но не разделяли их. Антипатия к Моору и к его творчеству была всеобщей.

— *А каково было их мнение об его музыке, безотносительно к его человеческим качествам?*

— Факт, который я вам сейчас расскажу, даст ясное представление об этом. В Париже происходил международный конкурс на лучшее трио (первый приз был присужден Лео Вайнеру³, замечательному венгерскому композитору, произведениями которого, мне кажется, незаслуженно пренебрегают вне его родины). Кроме других музыкантов, которых я не помню, в жюри были Форе, д'Энди, Брюно⁴, Колонн, Шевийяр⁵ и мы трое — Корто, Тибо и я.

Это было в те времена, когда, можно сказать, почти вся музыкальная Европа упрекала меня в настойчивом желании пропагандировать во что бы то ни стало сочинения Моора.

После отсева осталось десять конкурентов; мы решили несколько минут отдохнуть. Не говоря никому ни слова, я пошел в соседнюю комнату, где стоял рояль. Я начал играть. Все члены жюри стали постепенно входить, — помню, что первым вошел Колонн. Когда я кончил, все окружили меня. Уже во время игры я слышал, как они говорили друг другу: «Это сочинение Казальса? Чудесно».

Когда я снял руки с рояля, разразилось общее «браво». «Что это такое?» — спрашивали меня все. — «Это произведение Эмануэля Моора», — ответил я. Всеобщее смущение...

— *У Моора был тяжелый характер?*

— Да, странный и тяжелый. Он со всеми ссорился, и все искали случая от него отделаться... Он говорил всем правду в глаза без обиняков и в резкой форме, не щадя при этом ни знаменитостей, ни неизвестных. Однако в том, что он говорил и делал и что так не нравилось людям, —

он был, по существу, прав. Его не понимали потому, что не знали так, как знал его я, и потому, что симпатия и восхищение, которые я испытывал к нему, — причем испытывал их один я, — позволяли мне проникнуть в тайники его души. Вот вам пример: Моор пожирал пищу, как какой-нибудь лев, и, по правде сказать, представлял за столом не слишком приглядное зрелище, когда, пережевывая еду своими несколько выступающими, как клыки у животного, зубами, он проглатывал одно блюдо за другим. Однако один я знал, что творится с этим человеком, поглощавшим буквально все, что ему подавали: он не спал; музыка захватила его целиком и терзала с такой силой, что лишала его сна. И поэтому обильная пища была ему необходима.

— Вы, кажется, сумели добиться исполнения одного из его произведений в лондонском *Classical Concert Society* [Обществе концертов классической музыки]?

— Да. И вот что произошло. По этому случаю вы сможете сами судить, как Моор должен был всех отталкивать своим характером.

Так как программы *Classical Concert Society*, как я уже вам говорил, кончались Брамсом, было уже большой удачей, что я добился включения в них одного из произведений моего друга. Кроме того, все ангажированные этим Обществом артисты были самого высшего разряда: Желли д'Араньи⁶ — внучатая племянница Иоахима, Доналд Тови, Ленард Боруик — лучший английский пианист того времени — и Фэни Дэвис⁷. (Боруик и Фэни Дэвис были учениками Клары Шуман.)

По этому случаю мы с Моором приехали в Лондон. Я не рассказываю о всех перипетиях путешествия, иначе мы никогда бы не дошли до конца. После нашего приезда мы с Боруиком окончательно договорились о программе концерта: соната Бетховена, соната Баха, сюита Баха для виолончели соло в моем исполнении и соната Моора.

Я пошел с Моором на репетицию к Боруику. Дом пианиста представлял собой чудесную резиденцию, где всюду был виден тонкий и строгий вкус англичанина, воспитанного в лучших традициях.

Мы начали репетицию. Когда Боруик сел за рояль, он оказался спиной к Моору, который был от него слева. Я же сидел справа и мог видеть их обоих. С самого на-

чала я понял, что Моор недоволен. Пока мы играли сонату Бетховена, он все время ерзал на месте и вел себя так беспокойно, что мне пришлось сделать ему знак, на который, впрочем, он не обратил ни малейшего внимания. Мы перешли к сонате Баха. Но не успели мы перевернуть и первую страницу партитуры, как Моор с устрашающим выражением лица встает и, толкнув Боруика с бешеной силой плечом, оттесняет его от рояля. Тот оборачивается. . . «Вот смотрите, как это нужно играть», — говорит он и садится за рояль. Вы представляете себе картину? Когда Моор кончил, Боруик сказал очень просто: «Thank you sir, I shall do my best» [Благодарю вас, сэр, я постараюсь сделать, что в моих силах].

— *Какой благородный ответ!*

— Ответ настоящего джентльмена. Но как же Моор мог быть понятым, если его выходки закрывали перед ним все двери?!

— *А он был хорошим пианистом?*

— Хорошим ли пианистом? Пленительным! Хотя его внешность и манеры были грубыми, в душе его, без сомнения, жил гений!

Он не стеснялся в выражениях, и его привычка высказывать все прямо в лицо приводила иногда к весьма неловким положениям. Вот еще один анекдот. Это случилось у меня в доме во время одного из ежемесячных посещений моего друга. Несмотря на то что он весь день играл привезенные с собой сочинения, до обеда оставалась несыгранной. . . еще целая одноактная опера!

В это время постучали в дверь. Это пришел венгерский пианист Санто⁸, широко известный своими транскрипциями Баха для рояля. У Моора заметно испортилось настроение, так как неожиданный приход Санто помешал ему играть. Во время разговора Санто спросил у своего соотечественника — Моор тоже был венгерец, — знаком ли он с его транскрипциями. Я видел, что мой друг раздражен, и предчувствовал скандал. Моор мрачно ответил ему, что нет.

Санто же имел неосторожность сесть за рояль и начать играть. Когда он кончил первую вещь, Моор не сказал ни одного слова. Санто перешел ко второй пьесе, и на этот раз Моор не разжал рта. Но когда Санто спросил его: «Что вы об этом думаете, господин Моор?» — послед-

ний встал и бросил ему в лицо: «Я думаю, что вы осел».

Я отвел Санто в сторону и извинился перед ним. «Моор очень легко выходит из себя,— сказал я ему,— и лучше будет, если вы зайдете в другой раз». Я проводил его до парадной. Вернувшись в комнату, я принялся отчитывать Моора за грубость. Он сидел с опущенной головой, как ребенок, которого бранят, и бурчал себе под нос: «А вы разве не думаете так же, как я? Чего же вы тогда...»

— *А правда, что ваш друг изобрел рояль с двойной клавиатурой?*

— Да, рояль этот, который давал возможность разрешать интересные технические проблемы, был сделан Плейелем. Моор также изобрел и струнный инструмент, обладавший регистром от контрабаса до скрипки. А его механические изобретения! Моор был во всем талантлив. Вот посмотрите на эту копию его портрета, которую он написал сам. Разве это не похоже на Ван-Гога ⁹?

— *Вы играли его концерт для двух виолончелей с Гиллерминой Суджиа ¹⁰, не правда ли?*

— Да. Очень часто.

— *А его «Тройной концерт»?*

— Этот «Тройной концерт» заслуживает, чтобы на нем остановиться подробнее. Моор написал его для нашего трио: Корто — Тибо — Казальс, и мы репетировали его в течение целого лета. (Дело было до войны 1914 г.) Мы должны были его играть с «Оркестром французской Швейцарии» — не помню, дирижировал ли им уже тогда Ансерме,— в нескольких швейцарских городах. В программе этого турне значились трио Шумана, трио Сезара Франка и «Тройной концерт» Моора.

Корто снимал в то лето дачу за городом, и в этом доме мы и репетировали. Когда я решил, что работа наша достаточно продвинулась, я попросил известить об этом автора и пригласить его приехать, чтобы он мог высказать свои соображения. Во время репетиций ни Тибо, ни Корто не делали никаких замечаний по поводу музыки, вероятно, из-за моей дружбы с Моором; я, со своей стороны, тоже не старался вызывать их ни на какую оценку — ни положительную, ни отрицательную. Но однажды случилось так, что Корто заявил в очень резкой форме, что он не хочет играть это произведение иначе, как лично переделав партию рояля. Я спокойно ответил, что любое изменение

можно делать только с разрешения автора. Тогда Кортто написал об этом Моору, и последний принял его поправки. Это мне не понравилось, но я воздержался от каких-либо высказываний. (Несколько лет спустя Моор издал свой «Тройной концерт» в первоначальной редакции, что, естественно, не пришлось по вкусу Кортто.)

По приглашению Кортто Моор приехал к нам. Он прослушал свое произведение с введенными изменениями и со всеми ими согласился. Пока мы играли, поднялась ужасная буря. Приближалась ночь. И вот где сказалась всеобщая антипатия к моему другу. Когда я спросил, можно ли Моору остаться переночевать, если буря не прекратится,— мне отказали. До вокзала было далеко, я хотел проводить Моора, но все восстало против этого и даже держали меня за руки, чтобы я не ушел.

Наступил день первого концерта в Швейцарии, и «Тройной концерт» Моора — как, впрочем, и вся программа — имел большой успех. Мне показалось, что после второго исполнения как Кортто, так и Тибо стали менее враждебно относиться к этому произведению. Успех всей программы, включая и «Тройной концерт», не ослабевал и дальше. После четвертого и последнего концерта я, как обычно, расстался со своими друзьями и поехал в гостиницу. Я лег в постель. Прошло уже довольно много времени, как вдруг постучали в дверь. Я встал, чтобы открыть, и услышал голоса: «Эго мы». Это были Тибо и Кортто.

Недоумевая, в чем дело, я отпер. Мои друзья извинились за поздний визит и сказали, что хотят побеседовать со мной. Они начали с того, что если во время репетиций «Тройного концерта» Моора они не выражали никакого энтузиазма, то за время концертов им все яснее становилось значение этого произведения, и сейчас они чувствуют потребность выразить мне свои чувства: в течение последних концертов трио Шумана и Франка потеряли интерес в их глазах, в то время как ценность концерта Моора возросла до такой степени, что они специально приехали, чтобы разделить со мной энтузиазм и восторг.

— *Признание, хоть и сделанное под покровом ночи, но достаточно недвусмысленное.*

— Мне случалось слышать и другое. (Вспомните, что было во время конкурса трио!)

Вот еще одно мнение о произведениях Моора, и какое авторитетное мнение! Однажды я возвращался из Англии и на пароходе встретился с Изаи. «Послушай,— сказал он мне,— у меня есть кое-что на душе, и я хотел бы поговорить с тобой». Мы пошли в курительную. «Ты помнишь,— продолжал он,— как однажды в Берлине ты просил меня сыграть одну вещь Моора и как сдержанно я к этому отнесся?» — «Да». — «А когда ты вновь вернулся к этому вопросу, ты не заметил, как я постарался отмолчаться?» — «Заметил, но не хотел тебе говорить об этом». — «Ну так вот, я должен тебе сказать, что чем дальше, тем больше я становлюсь поклонником Моора. Я только что закончил турне по Англии, во время которого я девять раз играл его Концерт для скрипки, и восхищаюсь им все больше и больше. Когда я вчера играл его концерт в Плимуте, я готов был признать, что он столь же прекрасен, как концерт Бетховена». Вот что представлял собой Эмануэль Моор!

* * *

— Я замечая, маэстро, что со временем ваше восхищение Доналдом-Фрэнсисом Тови все возрастает.

— Вот еще один великий музыкант, не понятый при жизни и так и оставшийся непонятым.

— Когда вы с ним познакомились?

— Когда начал участвовать в концертах лондонского Общества концертов классической музыки, к которому Тови был очень привязан. Я сразу же почувствовал, что это необыкновенный человек. Иоахим как-то сказал, что он мог спорить о музыке с Брамсом, с обоими Шуманами, но только не с молодым англичанином Д.-Ф. Тови: «He knows too much» [Он знает слишком много].

— Тови с детства был связан с Иоахимом, не правда ли?

— Подумайте, ему было только тринадцать лет, а он уже играл свою сонату с этим великим скрипачом в одном частном лондонском собрании! Я впервые выступал с Тови в 1909 году, когда мы исполняли его «Elegiac» [«Элегию»], написанную в память Гаусмана¹¹, виолончелиста из квартета Иоахима.

— Я читал, что в 1897 году Тови был в Байрейте, и

хотя ему совсем не понравились исполнители, он был удивлен, как сильно действует на него музыка Вагнера и как мало в ней непонятного.

— Я это прекрасно понимаю. Выразительные средства, которыми пользуется Вагнер, не представляют ничего недосягаемого для понимания.

— До 1897 года Тови нигде не упоминает Вагнера. Не было ли это следствием влияния кругов, в которых вращался Иоахим?

— Весьма возможно. Иоахим был близким другом Брамса, а известно, что этот великий симфонист и Вагнер — апологет музыкальной драмы — действовали в совершенно различных планах.

— В 1901 году Тови дал вместе с Иоахимом концерт в Берлине. На этом концерте Тови играл «Вариации Гольдберга». ¹² Биограф * Тови говорит, что исполнение этих вариаций вызвало сенсацию в германской столице, где публике, — как это ни невероятно, — показалось, что она слышит их впервые.

— Тут ничего невероятного нет. Нечто подобное случилось и со мной, когда я стал играть сюиты Баха. Надо было втолковать немцам, до какой степени они ошибались в трактовке произведений их знаменитого соотечественника.

«Вариации Гольдберга» в исполнении Тови зазвучали как новое произведение. Те, кто ставил под сомнение его мастерство пианиста, не умели или не могли его понять. Мой друг брался за самые трудные и внушающие благоговейный трепет произведения с таким знанием дела и играл их с таким мастерством, что просто повергал своих слушателей в изумление.

Евгений Истомина ¹³ недавно говорил мне о своем восхищении пианистическим талантом Шнабеля ¹⁴ и Рахманинова. — Я знал и Шнабеля и Рахманинова и позже восхищался ими. Исполнение Шнабелем концертов Брамса было замечательно, но исполнение Тови было бесконечно выше.

— Что вы скажете о критических заметках Тови, публиковавшихся в программах концертов?

— Его разборы музыкальных произведений и замеча-

* Эти сведения мы почерпнули из необыкновенно тепло написанной и прекрасно документированной книги Mary Grierson. Donald-Francis Tovey (A Biography Based on Letters). Oxford University Press.

ния по поводу их авторов были так глубоки и лаконичны, что представляли своего рода маленькие шедевры. А ведь дело не исчерпывалось примечаниями к программам. Совершенно замечательны со всех точек зрения были его работы для «Британской Энциклопедии» и его статьи на музыкальные темы для журналов и газет. В них автор проявлял такие обширные познания, обнаруживал такую пронизательность, что как критик,— это можно сказать без малейшего преувеличения,— мой друг не знал себе равных. И все это без педантизма, без отталкивающих умствований, так как своеобразный юмор был вообще одной из отличительных черт его характера. А его потрясающая память! Тови был в состоянии играть наизусть все произведения Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса и других авторов. Его музыкальная память повергала вас в ужас.

— Я вижу, что уже в ту эпоху, когда вы с ним познакомились, ваш друг был предметом нападок некоторых лондонских кружков, упрекавших его в желании создать нечто вроде «монашеского ордена» и говоривших о «реакционных пуристах, видевших в Тови своего римского папу». Неужели в нем можно было усмотреть презрение к другим?

— Презрение? Я никогда не слышал от него ни одного презрительного слова. Несчастьем в его артистической карьере было его огромное превосходство, вызывавшее зависть и наводившее просто страх на большинство музыкантов его страны и его эпохи.

— Вам приходилось играть с ним вне пределов Англии?

— Да. Я вспоминаю, что в 1912 году Тови, Энеску и я играли в Будапеште «Тройной концерт» Бетховена.

— Ваш друг долго жил в Эдинбурге?

— Кажется, в 1912 году он получил кафедру музыки в Эдинбургском университете, где он оставался до самой смерти, не переставая, однако, отлучаться и за границу — преимущественно во время каникул — и время от времени играть в других английских городах.

— Вы слышали *Reid Symphony Orchestra* [Ридовский симфонический оркестр], который Тови создал в Эдинбурге?

— О да! Я даже сам им дирижировал. Тови очень любил Жули Гаррету¹⁵. Этот каталонский композитор-самоучка был автором сардан¹⁶ и поразительных симфониче-

ских произведений. Тови включил одно из его сочинений в свой очередной концерт. Во время репетиции он мне сказал: «Послушай, я боюсь, что мне не удастся передать верный колорит этой вещи, не возьмешься ли ты за нее?» Я согласился и продирижировал «Пасторалью» Гарретты, которая, кстати сказать, была отлично принята публикой. Оркестр Тови имел что-то общее с оркестрами Прадских фестивалей: «дух» в нем был совсем иной, чем в обычных оркестрах. Он был составлен как из первоклассных инструменталистов, так и из рядовых профессионалов; но благодаря колоссальному труду, вложенному в него руководителем, а главное, благодаря его огромному музыкальному таланту, из этого оркестра вырос великолепный по качеству ансамбль.

— *Как вы расцениваете Тови как издателя произведений Баха и Бетховена?*

— Какое совершенство эти издания! Как они точны и сколько в них проявлено знания! Я пользуюсь ими для исполнения «Хорошо темперированного клавира». Издание Тови посвящается нашему дорогому общему другу доктору Швейцеру. Я также пользуюсь изданием нашего общего большого друга Юлиуса Рёнтгена. Оба издания, мне кажется, обладают в полной мере всеми теми качествами, которых можно ожидать от подобного рода работ, таких щепетильных и таящих в себе столько скрытых ловушек.

— *А какое издание сонат Бетховена для фортепьяно и виолончели вы предпочитаете?*

— Я также пользуюсь изданием Тови.

— *По поводу издания «Хорошо темперированного клавира», опубликованного Тови, Эдуард Эльгар писал, что он гордится тем, что англичанин выполнил то, чего не в состоянии были выполнить соотечественники великого кантора.*

— Он по праву мог гордиться этим.

— *Как мне известно, в 1925 году ваш друг поехал концертировать в Америку.*

— В это время я находился в Америке. Тови дал там четыре концерта и исполнил самые значительные фортепьянные произведения. Крупный критик Ольдрич писал, что эти концерты представляли собой совершеннейшую демонстрацию пианистического искусства, которую когда-либо знали Соединенные Штаты.

— Тови считал, как пишет Мэри Грирсон, «что у Бетховена настоящий основной темп имеет два аспекта: один *fluent* [беглый, переменный], а другой широкий, к каждому из которых можно подойти с одной и той же метрономической мерой». (...) «Ни свобода *rubato* в его Шопене, ни «широкие жесты» в его исполнении Брамса никогда не нарушали основного ритма».

— В этом пункте наши мнения совпадали. Это нечто такое, что некоторые музыканты не в состоянии понять.

— Тови писал о Генделе: «Бетховен был несомненно прав, считая Генделя мастером из мастеров, неподражаемым в умении достигать самых величественных эффектов при помощи самых простых средств».

— Так как Бах и Гендель были современниками, — настолько современниками, что они родились в один и тот же год, — мой друг любил определять в них точки сближения и расхождения. Иной раз, когда на него находило шутовское настроение, он придумывал небольшие музыкальные истории. В одной из таких шуток Тови пародировал Генделя. Он садился за рояль, играл и пел, подражая самым забавным образом стилю автора «Мессии».

Однако он не позволял себе подобных вольностей с Бахом. И в этом он подчеркивал разницу своего отношения.

— Вскоре после премьеры его оперы, «*Times*» все еще утверждал, что Тови в большей степени теоретик, чем «*a practical musician*» [музыкант-практик].

— Эти оценки, доказывающие упорное непонимание, заставляли его немало страдать.

— Это Тови предложил Эдинбургскому университету присвоить вам звание доктора *honoris causa*?

— Да, это было в 1934 году. Звание было присуждено одновременно Альберу Швейцеру и мне, и вот тогда-то я и познакомился с этим замечательным человеком. Он давно уже выпустил свою книгу «И.-С. Бах — музыкант-поэт», и мое восприятие великого мастера как поэта в музыке совпадало с его взглядами. Еще до нашей встречи в столице Шотландии доктор Швейцер внушал мне самое большое и самое глубокое восхищение к себе как к человеку, который всех нас научил жертвовать собой ради других. По случаю университетских торжеств в Эдинбурге происходили публичные и частные концерты, и Швейцер был в восторге от моего исполнения Баха. В последний

день он попросил меня остаться еще на некоторое время, но у меня были другие приглашения, и я вынужден был уехать. По окончании последнего концерта я вышел из зала один и услышал, что кто-то бежит за мной. Я обернулся... Это был Швейцер. Он встал передо мной и сказал: «Послушай, если уж ты должен ехать, то хоть перейди со мной на ты, прежде чем мы расстанемся. Я сказал ему несколько слов, называя его на ты... Затем мы обнялись, оба растроганные. Мои дружеские чувства к Швейцеру и мое восхищение им увеличивались с каждым днем. Еще совсем недавно, осенью 1951 года, Швейцер был так любезен, что приехал повидаться со мной в Швейцарию, когда я дирижировал в Цюрихе концертом по случаю моего семидесятилетия.

— *Альберт Эйнштейн считает доктора Швейцера самым значительным человеком нашей эпохи.*

— Я также. Несмотря на то что события последнего времени разрушают иллюзию за иллюзией,— достаточно вспомнить, что существует такой человек, как Швейцер, чтобы вновь обрести надежду.

— *Что вы можете сказать о виолончельном концерте Тови?*

— Автор оказал мне честь, посвятив это произведение мне. Я считаю его самой значительной из всех его композиций, достойной числиться среди лучших произведений музыкальной литературы.* Первое исполнение концерта состоялось в Эдинбурге осенью 1934 года и вызвало настоящий взрыв энтузиазма. На нем присутствовали не только многочисленные слушатели, но и целый ряд критиков, приехавших из Лондона.** (Я вспоминаю, что

* Казальс писал своему другу: «Дорогой Доналд, день получения твоего концерта стал праздничной датой в календаре моей жизни. Он принес мне огромную радость, я глубоко ценю чувства, заставившие тебя посвятить этот концерт мне, и надеюсь эту честь оправдать». Когда был назначен день первого исполнения, Казальс писал: «22 ноября (1934) будет самым значительным днем в моей жизни музыканта. Иоахим, должно быть, испытывал такую же радость и гордость в тот день, когда ему суждено было возродить концерт для скрипки Бетховена или впервые исполнить концерт Брамса».

** Критик из «Times» писал по поводу этого концерта: «Г-н П. Казальс желает дать Лондону возможность прослушать прекрасный концерт для виолончели профессора Д.-Ф. Тови, который знаменитый виолончелист исполнял в четверг вечером в Эдинбурге

в этот день я играл с большим трудом, так как испытывал сильные боли в большом пальце левой руки, боли, длившиеся уже долгое время и причину которых не могли определить знаменитые европейские специалисты. И лишь симпатичный доктор Эрнест Вила из Фигéреса — маленького каталонского городка с пятнадцатью тысячами жителей — впоследствии с необыкновенной легкостью поставил диагноз. Он осмотрел мою руку, попросил пинцет и извлек из пальца волос от щетки для ногтей, который, проникнув внутрь пальца, вызвал там инфекцию.)

После концерта, когда мы уселись в машину, Тови сказал мне глубоко взволнованным голосом: «Сегодня я впервые добился того, чего мне еще никогда не удавалось достичь: признания меня как композитора». Как жаль, что прискорбные осложнения помешали записи этого концерта, как было намечено, осенью 1936 года, с оркестром Би-Би-Си под управлением моего друга, сэра Адриана Боулта!

— Тови несколько раз приезжал в Барселону, не правда ли?

— Да. На торжествах столетия Бетховена он играл соло и дирижировал моим оркестром, почетным членом которого он стал позднее. «Казальс, дай мне поиграть», — сказал он мне, когда я попросил его прочесть лекцию. Те, кто знали только «теоретика» Тови, не могли себе представить, до какой степени этот «теоретик» любил свой

с Reid Symphony Orchestra под управлением автора (...) Профессор Тови пользуется большим уважением как музыкант, обладающий обширными познаниями, но отнюдь не как композитор, произведения которого заслуживают исполнения в Queen's Hall [«Зал Королевы» — один из главных концертных залов Лондона]. Из-за этого предвзятого мнения страдает в первую очередь публика, посещающая Queen's Hall, которой не дают прослушать этот прекрасный виолончельный концерт. В лице оркестра Би-Би-Си мы имеем один из наиболее богато одаренных оркестровых ансамблей мира. Королевская филармония представляет собой общество, которое в течение столетия считает, что, помимо всего прочего, оно предлагает нашему вниманию лучшие произведения национальных композиторов. Если обе эти организации решат игнорировать сочинение, которое совершенно явно может быть поставлено наряду с произведениями, обладающими значительной силой и глубокой внутренней красотой, и, кроме того, поддерживается авторитетом величайшего виолончелиста мира, — они лишь проявят свое безумие... Весь концерт подчеркивает особую красоту виолончели и надо иметь гений Казальса, чтобы так ярко выявить все качества этого произведения. Стоит съездить в Эдинбург уже ради одного того, чтобы его послушать».

рояль! Он дирижировал также моим оркестром, когда мы в Барселоне исполняли его концерт для виолончели.

— А каков был Тови как дирижер? Я знаю, что, когда он единственный раз дирижировал в Лондоне концертом, в котором вы солировали, критик из «Observer» писал, что Тови как дирижер выступал как «злейший враг своей собственной музыки».

— В этот день Тови очень нервничал, но он был крупный и даже очень крупный дирижер. Я вспоминаю, как он однажды дирижировал в Барселоне одной из увертюр «Леоноры» с таким мастерством, какое мне редко приходилось слышать.

Во время одного из интервью для «Daily Telegraph» я заявил, что для всех нас было честью находиться на одной эстраде с ним. А между тем мой друг никак не мог добиться признания ни как композитор, ни как дирижер, ни как пианист. Конечно, он не обладал блестящей и чисто внешней легкостью, свойственной тем, кого называют прирожденными дирижерами. Однако его исполнение обладало другими достоинствами; в них отражались глубина мысли и пылкая восприимчивость большого человека.

— Каким причинам вы приписываете то, что Тови не поняли как композитора?

— Среди этих причин нельзя забывать то, что, если в Англии на кого-нибудь наклеивают ярлык, очень трудно бывает от него избавиться: в отношении музыки у англичан существует предвзятое мнение, что своим собственным композиторам не следует слишком доверять.

Между тем музыкальный подъем в Англии, начиная с произведений Эдуарда Эльгара, Доналда Тови и Ралфа Воан-Уильямса¹⁷, — один из самых значительных, чтобы не сказать самый значительный, в развитии музыки последнего периода. Англия дала весьма самобытные произведения, сохраняющие при исключительном для своего времени разнообразии характера и стиля неизменную верность глубоким источникам национального вдохновения. Английская музыка той эпохи повернулась спиной к так называемым «новаторским» тенденциям, о которых у нас еще будет случай поговорить, — и никогда не отклонялась от принципа жизненной правды и человечности.

— ...

— В 1945 году, во время моей последней поездки по

Англии, я посетил в Эдинбурге Музей Тови, о котором его друзья и поклонники благоговейно заботятся. Я был очень растроган. Хранители музея, глубоко преданные памяти моего незабвенного друга, сняли со стены и подарили мне акварель, изображающую Тови в молодости. Вы можете видеть ее около моего рояля. Я сел за его старое фортепьяно и, не в силах сдержать слезы, сыграл вступление его Концерта для виолончели. Вставая, я обратился к окружающим меня со словами, которые я буду всегда повторять: «Тови был одним из величайших музыкантов всех времен».

* * *

— Когда вы познакомились с Юлиусом Рёнтгеном, маэстро?

— В начале века. Рёнтген был одним из моих самых близких друзей и одним из наиболее любимых мною музыкантов.

— Я читал,* что он принадлежал к семье со старинными музыкальными традициями.

— Да. Его деды со стороны отца и матери были безызвестными музыкантами. Знаменитый виолончелист Юлиус Кленгель¹⁸ был его родственником. Его отец занимал место концертмейстера оркестра Гевандхауза в Лейпциге и был профессором консерватории этого города.

— Когда вашему другу было четырнадцать лет, его отец и Иоахим играли в Дюссельдорфе во время одного из рейнских музыкальных торжеств его дуэт для скрипки и альты. Молодой Юлиус сидел на эстраде около них, внимательно следя за исполнением своего произведения, не обращая ни малейшего внимания на публику. Иоахим заявил: «Он будет великим мастером».

— Пророчество сбылось. Великий мастер — вот определение, которое больше всего подходит к Рёнтгену.

— Это относится к нему как к пианисту и как к композитору?

— И как к пианисту, и как к композитору, и как к музыканту вообще. Термин «мастер» иногда употребляется просто ради красного словца. Что же касается Рёнтгена, — оно применимо к нему в буквальном смысле слова. Рёнт-

* M-me A. Röntgen. Briefen von Julius Röntgen. H.-I. Paris — Amsterdam.

ген был великим мастером по силе своего ума, по широте познаний, по доскональному овладению всеми отраслями музыкального искусства, по гениальному исполнительскому дарованию, по чудесным произведениям, которые он нам оставил, по ценности своих уроков и по тому впечатлению, которое он производил на всех, кто имел счастье с ним общаться.

— Тови держится точно такого же взгляда, что и вы. В одной статье, которую он опубликовал в «Times» (16 сентября 1932 г.) вскоре после смерти вашего общего друга, он писал по поводу Рёнтгена-композитора: «...только подавляющее величие и богатство искусства Баха выдерживает сравнение с искусством Рёнтгена, его поразительной творческой способностью и продуктивностью как композитора. Но даже такую оговорку можно высказать лишь с осторожностью. Прежде чем решать, что абсурдно приравнивать Рёнтгена к величайшему из всех композиторов, вспомним, что ни один из учеников или друзей Баха не мог даже в самых благоговейных своих мечтах представить себе, что со временем их собственный учитель будет признан учителем всех музыкантов. Надо признать, что сочинения Рёнтгена как изданные, так и неизданные, охватывают все формы музыкального искусства, что они являют собой высшее мастерство во всех видах музыкальной техники; что даже в самых легких из них есть красота и гениальность и что каждый ряд его сочинений в определенной области завершается чем-то единственным в своем роде, что составляет истинный шедевр».

— Я не помню этой статьи «Times». Подумайте только, что представляет собой эта оценка, если она исходит от гениального Тови.

— Когда Рёнтгену исполнилось пятнадцать лет, он в сопровождении матери поехал в Веймар навестить Листа. (Это было в марте 1870 г.) Описание этой поездки, которое он дает в одном из писем, достаточно удивительно и... весьма забавно.

— Я знаю, что мой друг, будучи еще очень молодым, ездил к Листу, но он мне никогда не рассказывал подробностей этого визита.

«По дороге,— пишет юный Рёнтген,— мы немного осмотрели Веймар: это дыра самого дурного вкуса, какую только можно себе представить. Статуи Шиллера и Гёте

похожи на парочку коммивояжеров. После получасовой ходьбы мы добрались до очень красивой Аллеи Бельведера, где живет Лист, а также Преллер¹⁹. У последнего мы выпили кофе и надеялись, что Лист будет столь любезен, что пошлет за нами. Но о нем не было ни слуху ни духу. На следующий день Преллер сообщил мне, что не может сопровождать меня к «страшилищу»; мы решили, что я пойду один. Что ж, я не постеснялся и пошел к Листу, слуга которого, уроженец Бонна, не понимал ни слова по-немецки. Тем не менее мне удалось объяснить ему цель моего прихода, и тогда он провел меня к своему хозяину. Лист был занят с каким-то посетителем и держал себя с ним так холодно и жестко, что я совсем оробел. Я спросил Листа, не разрешит ли он мне сыграть ему небольшую пьесу, и если да, то когда это будет ему удобно; он предложил мне сейчас же сесть за рояль. Я сказал себе: «была не была». Я спустился вниз и пригласил мою мать, ожидавшую внизу, подняться вверх. Затем я сел за Бехштейн и начал играть мой ре-бемоль-минорный прелюд. Едва я сыграл три такта, как Лист меня останавливает и читает мне длинную лекцию о том, как это оригинально и мастерски сделано. Я начинаю снова. Лекция повторяется. Я предпочел перейти на мою прелюдию и фугу в си-миноре. Ему они так нравятся, что он тут же приглашает нас на один из своих утренников, которые бывают у него каждое воскресенье в одиннадцать часов с половиной. (...) Во всяком случае, Лист хочет еще услышать что-нибудь из моих вещей. Я навещу его в Лейпциге. Вы себе не можете представить, как он был любезен с нами, в особенности со мной. Я думаю, что никто не испытал такого удовольствия от моей си-минорной фуги, как он. На каждый такт, сыгранный мною, следовало лестное замечание Листа, всегда настолько верное и ценное в музыкальном отношении, что действительно испытываешь к нему «чудовищное» уважение.

Утренник... Играли только Листа. Братья Ферн начали с «Festklänge» [«Звуков праздника»], совсем не плохо прозвучавших на двух роялях. Лист дирижировал пальцами. Скарриа²⁰ спел несколько песен Листа. Потом одна безобразная певица спела еще более безобразную вещь Листа. (Лист сам аккомпанировал ей на рояле.) Затем Брассен²¹ сыграл ми-бемоль-мажорный концерт, поль-

ская графиня — «Мефисто-вальс». Разрешите вас спросить — неужели эти люди способны играть на рояле? Прямо невероятно. Идолопоклонничество перед Листом было просто тошнотворно. После каждого такта прикладывались к его руке и неистово кричали «браво». . . Когда музыкальный утренник кончился, мы распрощались с Листом, который представил меня этому обществу в качестве пианиста и композитора и поцеловал меня самым нелепым образом».

— Да, я вспоминаю, что мой друг отзывался о «листанцах» с иронией и даже с насмешкой. Чего он не любил, так это помпы, воскурений фимиама и безмерных похвал, окружавших Листа. Однако не надо забывать, что веймарский маэстро, как мне говорил Зилоти, был своего рода стихийной силой и вызывал на своем пути, даже не желая этого, всевозможные восторги и реверансы. Кроме того, родители Рёнтгена — как и он сам — были очень дружны с Кларой Шуман, Брамсом и Иоахимом.

— Интересно отметить эволюцию отношения Рёнтгена к Брамсу. В 1873 году, когда ему было восемнадцать лет, ваш друг не разделял «ослепления» приверженцев немецкого маэстро. «Я не думаю, чтобы это была музыка, которая переживет себя в веках, — говорил он. — Она требует слишком много труда, а до самых вершин не достигает. Впрочем, время покажет». По письмам мы видим, что он переменил свое мнение, особенно, прослушав его Вторую симфонию, и что он в конце концов сделался ярим поклонником творчества Брамса. (В 1885 году он писал по поводу его си-мажорного трио: «Если раньше я его не любил, то, право, эта вина падает больше на меня, чем на произведение, как это было с большинством других сочинений Брамса»).

— Эволюция эта интересна тем более, что Рёнтген впоследствии стал другом Брамса и что в его музыке, при всей ее самобытности, есть нечто родственное творчеству автора «Немецкого реквиема». Дружеские чувства и музыкальные симпатии Рёнтгена нашли отражение в именах, которые он дал своим сыновьям: Иоганнес (в память Брамса), Иоахим (в память великого скрипача), Эдвард (в память Грига) . . .

— С Григом вы познакомились в Амстердаме у Рёнтгена, не правда ли?

— Да. Какой незабываемый день мы провели вместе!

— *Каким остался в вашей памяти образ норвежского маэстро?*

— С виду это был пожилой человек с большой головой, напоминавшей голову Эйнштейна, только более красивой. Глаза у него были голубые и блестящие, а взгляд удивительно мягкий. Григ был очень маленького роста и казался еще меньше из-за своей сутулой фигуры.

Трогательно отзывчивый, необычайно деликатный, казалось, он все время живет той мечтой и патриотическим идеалом — в благороднейшем смысле этого слова, — которым дышит его музыка. Рёнтген оказал мне честь, посвятив мне свою сонату для фортепьяно и виолончели. В тот день, когда мы встретились с Григом, мой друг и я сыграли ему эту сонату, а я, кроме того, исполнил для него еще и до-минорную сюиту Баха для виолончели соло. В тот же вечер Григ написал своему другу и издателю, желая рассказать ему о впечатлении, которое произвело на него мое исполнение. «Это — драма» — писал он.*

Затем Григ сел за рояль, и Нина, его жена, пела песни, которые маэстро сочинил для нее, когда они были женихом и невестой. Это было восхитительно. . .

— *Можно ли применить к Григу эпитет «фольклорист»?*

— Нет. Музыка Грига не столько вдохновляется норвежским фольклором, сколько выражает душу, характер и живописные стороны народа.

— *А если мы сравним музыку Грига и Сибелиуса?*

— Национальные элементы встречаются и у Сибелиуса, творчество которого охватывает, однако, более широкие горизонты и представляет собой один из значительнейших вкладов в музыку нашей эпохи.

— *Очень жалко, что в опубликованной переписке Рёнтгена отсутствуют письма, адресованные вам.*

— А знаете, почему? В 1914 году, незадолго до войны, я покинул «Виллу Молитор» и оставил на складе для хранения вещей несколько ящиков, содержащих книги, письма и разные документы. После моего возвращения в Париж по окончании войны я обнаружил, что в моих ящиках рылась полиция. Все валялось на полу в величайшем беспорядке.

* Григ писал по поводу сюиты Баха, сыгранной Казальсом: «Этот человек не исполняет Баха — он его воскрешает!».

рядке. Увы, оказалось невозможным разыскать письма ни Рёнтгена, ни Рихарда Штрауса, ни Форе, ни Сен-Санса, ни Моора, ни многих других друзей.

— Вы давали концерты вместе с Рёнтгеном?

— Еще сколько!

— Тови писал: «...аудитория, способная при хорошем исполнении понять истинную музыкальную ценность сонаты для виолончели Рёнтгена, согласилась бы с мнением Мендельсона, что музыка может точнее выразить мысль, чем слова».

— Эта соната несколько не пострадала бы от сравнения с лучшими произведениями, написанными для виолончели. Я хорошо помню тот день, когда мой друг и его жена привезли мне ее в Париж... Рёнтгены провели несколько дней в «Вилле Молитор». Это были чудесные часы. В день отъезда супругов мы все находились в саду. Рёнтген, ничего не говоря, вернулся в дом и сыграл на рояле «Прощальную сонату» Бетховена. Какое это было великолепное, какое незабываемое исполнение! И каким изумительным пианистом был мой друг!

...Я посетил моего друга, которого я так любил и ценил, незадолго до его смерти. Пролежав несколько недель в клинике в Билльтховене, он вернулся домой. Поскольку состояние больного ухудшалось, его жена написала мне, чтобы я как можно скорее приехал к ее мужу. Когда Рёнтген увидел меня, силы как будто снова вернулись к нему, казалось, он стал другим человеком. Весь день мы провели в его комнате, занимаясь музыкой. На другой день после моего отъезда вновь наступила протрация, а через несколько дней он умер. Я уезжал с полным сознанием, что никогда больше его не увижу.

— У Рёнтгена внушительный список произведений...

— То, что он написал,— колоссально как по количеству, так и по качеству. Неутомимый труженик, он оставил нам музыкальное наследие, которым, к сожалению, пренебрегают, но которое ставит его в ряды самых значительных музыкантов его эпохи...

Эмануэль Моор, Доналд Тови, Юлиус Рёнтген: вот три великих композитора, еще не получивших признания. Но их час придет, я в этом уверен. Только посредственность нетерпелива,— великие могут ждать.

Глава VI

И.-С. БАХ*

*П*о поводу состоявшегося в 1950 году Баховского фестиваля в Праге вы, маэстро, писали: «Такого чуда, как Бах, не знает никакое другое искусство. Уметь очистить человеческую природу так, что она приобретает божественные очертания; вложить духовное рвение в самые обыденные человеческие поступки; преходящему придать крылья вечности; обожествить земное и очеловечить божественное — вот что мог Бах — самое высокое и самое чистое, что дала музыка всех времен».

— Да, Бах — гений, и притом гений именно музыкальный. Я пришел к этому выводу, который, при всей своей простоте, имеет всеобъемлющее значение: этот человек все знал и все понимал, и какой бы незначительной ни казалась на первый взгляд любая написанная им нота, она имеет определенный высокий смысл. Бах поднялся к истокам всех благородных чувств и облек свое познание в самую совершенную форму.

— Говорят, вы уже долгие годы привыкли начинать свой день с проигрывания прелюдий и фуг лейпцигского кантора?

* Эта глава и две последующие посвящены преимущественно сопоставлению суждений музыкантов и музыкальных критиков с суждениями Казальса.

— Это правда. В Сант-Сальвадоре моей служанке Терезе так часто приходилось слышать прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира», что она даже напевала мотивы большинства из них.

Эта музыка — наилучший источник молодости. Она обновляет душу и располагает провести день в безмятежной и доверчивой радости.

— Некий критик считает автора «Хорошо темперированного клавира» наименее «психологичным» из всех существовавших композиторов.

— Это в корне неверно, ибо в его творчестве представлены все душевные оттенки.

Его прелюдии и фуги безоговорочно должны быть отнесены к большой музыке, и невозможно понять, почему эти произведения следует рассматривать как «объективные», то есть такие, в которых индивидуальность исполнителя не должна играть никакой роли.

*«Однако, поскольку фуги Баха являются образцом творчества высшего порядка (...), каждая из них имеет свой индивидуальный характер. Подобно творениям природы, они сочетают в себе свободу и закономерность, кажутся как бы самопроизвольно возникшими, и каждая в отдельности имеет свое собственное лицо. Обаяние добаховской фуги заключается главным образом в комбинировании ее элементов; она еще не организм, а искусно выполненный механизм. Бах сумел придать ей нечто неуловимое, имя которому — жизнь».**

— Этой жизнью они, независимо от их характера, обязаны свободе построения. Керубини не признавал баховской концепции фуги. По мнению итальянского композитора, поскольку фуги Баха построены свободно, они тем самым и не являются подлинными фугами (!). Это лишь доказывает что для немецкого мастера Баха фуга была выразительным средством, а не сухим, формальным построением. Бах утверждал, что если какому-нибудь голосу нечего высказать, он должен молчать. Это великолепно; нет никакого насилия, и голос никогда не появляется вновь, если этого не требует музыкальное чутье композитора. Вот где свобода творчества!

* William Cart. J.-S. Bach (1685—1750). Librairie F. Rouge et Compagnie, Lausanne.

«Никакой учитель никогда еще не преподносил своим ученикам столь драгоценного подарка (речь идет о «Хорошо темперированном клавире»), и никогда педагогическое сочинение не имело подобной художественной ценности. Из этого жанра, сложность которого, казалось бы, принуждает выдвинуть техническое мастерство на первый план, оставляя поэтическое вдохновение на втором, Бах сумел создать действенное средство выражения своей индивидуальности. Каждая из этих 96 пьес имеет свой собственный, отчетливо выраженный характер... свой собственный, как бы вычеканенный на медали, профиль» (Уильям Карт).

— В «Хорошо темперированном клавире» автор хотел показать различие впечатлений, производимых разными тональностями. Иногда, как, например, в прелюдии си-бемоль минор, он делает это с поразительной четкостью. Чувство здесь бьет через край; это столь проникновенное, захватывающее произведение, что его можно было бы ввести в «Страсти по Матфею». В мажорном ладе Бах показывает все присущие мажору оттенки величественности, радости, благодушия и даже игривости.

К черту нелепую мысль играть пьесы «Хорошо темперированного клавира» словно это — простые упражнения, образцы «технической ловкости»! В каждой ноте этих сочинений я ощущаю трепетное чувство, вложенное в них автором.

— По словам одного критика, этот сборник, взятый в целом, «полностью отражает великую душу Баха».

— Бах — гений в высшей степени универсальный, и нет такого чувства, которое не было бы им выражено, если не считать пошлости, низости и всего того, что отталкивает благородную душу. В его творчестве трепещут чувства, которые не могут быть выражены словами, не поддаются классификации.

Я привык говорить: Бах — это вулкан.

— Ваше мнение об «Искусстве фуги»?

— Это ни с чем не сравнимый памятник его музыкальной учености, всю меру величия которого нам трудно себе представить. Здесь мастер как будто говорит: вот каков я, вот чего я могу достичь.

— Ваш друг Гови, подобно некоторым другим теоретикам, завершил не доведенное до конца «Искусство фуги», не так ли?

— Да.

— *Д-р Швейцер не считает «Искусство фуги» незаконченным. Причину этого ошибочного мнения он видит в недостатках издания, напечатанного после смерти автора.**

— Из слов моего друга Тови я заключаю (сведения об этом имеются и в литературе), что он работал, следуя плану, оставленному самим Бахом.

«...театр вторгался в храм; тогдашние вкусы все более склонялись к фривольному, к мирскому и требовали светских мелодий даже во время богослужения; чувство строгого церковного стиля терялось, и Бах показался устаревшим. Но будущее, говорят, принадлежит подчас тому, кто умеет примириться с утратой популярности. Бах остался одиноким на своем посту и защищал его подобно прикрывающему отступление воину, который знает, что с его гибелью пост достанется врагу. Чувство отчуждения заставляет Баха пренебрегать одобрением толпы; он больше не старается нравиться другим, желая прежде всего сохранить уважение к себе и добиться собственного одобрения» (Уильям Карт).

— Автор кантат умеет подойти к толпе, когда он хочет этого. При этом он никогда не потакает ее вкусам и не пишет легкой музыки в погоне за успехом.¹ Следуя глубоко укоренившейся немецко-протестантской традиции, он широко использует хорал, владея им как никто.

О духовном складе кантора церкви св. Фомы лучше всего говорит тот факт, что он ни разу не поддался искушению писать для театра. Зрелищным эффектам не было места в его творчестве.

— *Д-р Швейцер ставит вопрос: остался ли бы Бах верным своей антипатии к театру, если бы продолжал жить в Гамбурге?*

— Думаю, что да. Если бы сцена привлекала его, он писал бы для нее, где бы он ни жил, будь то даже в деревне или на ферме. Когда Бах бывал в каком-либо городе с одним из своих сыновей,— не помню, с каким именно,— он говорил ему о театральных представлениях: «Пойдем послушаем их музыкальные забавы»; говорил он

* Albert Schweitzer. J.-S. Bach, le musicien-poète. Editions Maurice et Pierre Foetisch, Lausanne, p. 146—147.

это иронически, равнодушно, если даже не с презрением. Это достаточно говорит об отношении Баха к театру.

— Каково ваше мнение о таком суждении: «Форма кантатной арии может служить для создания различных эффектов и очаровательных вступлений. Но так же несомненно, что она в конце концов становится однообразной. Из всего творчества Баха, скажем заранее, именно арии, отличные в итальянской форме, больше всего несут отпечаток своей эпохи и наиболее устарели» (Уильям Карт)?

— Не вижу, почему. Арии и хоры взаимно контрастируют, выделяя и оттеняя друг друга. Что же касается арий, их достоинств и формы, то трудно понять, почему следует считать их устаревшими.

Их форма становится однообразной? Конечно, речитативы кантат скроены по итальянскому образцу; но не будем забывать о том, что музыка обязана итальянскому речитативу истинными сокровищами.

— На это итальянское влияние сетует и д-р Швейцер: «Простое ариозо, такое, каким мы встречаем его в *Actus tragicus* [Трагическом действии], значительно превосходит арии *da capo* [с репризой]. Эта свободная форма представляет собою идеальный синтез речитатива и мелодии... Речитатив-ариозо — создание немецкого гения, ибо в конечном счете чем же он является, как не начальной формой того, что впоследствии было осуществлено Вагнером в столь грандиозных масштабах?»

Этой, столь богатой и вместе с тем простой форме Бах предпочел речитатив и арию итальянской оперы. Он не сознает, что эти иностранные формы чужды его гению, а схематизм арии *da capo* будет препятствовать свободному развитию его идей».

— Но Бах выбрал именно ее, и у меня не найдется возражений по этому поводу. Он поддался ее очарованию и, пользуясь ею, создал дивные произведения. Стоит ли сожалеть, что он не придумал им другой формы?

«...примкнув к итальянскому направлению, Бах задержал движение немецкого искусства на пути, который привел бы его к той музыке, которую осуществит Вагнер.

В самом деле, разве тексты и формы, принятые Бахом, чтобы не отставать от современной ему эпохи, не являются наиболее устаревшими в его творчестве?» (Альбер Швейцер).

— Помню, что, когда, много лет назад, я читал книгу д-ра Швейцера, эти суждения привлекли мое внимание.

В том, что Бах принимает ту или иную форму или стиль, я вижу нечто большее, чем просто вопрос воздействия. Однако, если мы даже и будем считать, что автор кантат предпочел итальянскую арию только потому, что поддался ее влиянию, не доказывается ли превосходство этой музыкальной формы как раз тем, что она была избрана таким гением? И почему бы Баху, принимая во внимание его способность создавать музыку самого различного характера, не применить как нечто свойственное ему художественное средство, которое он прочувствовал и которым он восхищался? Кроме того, разве он не доказал нам своей поразительной способности творить во всех жанрах? Эти доводы представляются мне вполне логичными. Что поделать, если свойства его музыки не позволяют считать ее исключительно германским искусством и если универсальный гений великого мастера вызывал в нем потребность усваивать все, что он слышал вокруг себя, и направлял его в самые различные стороны.

«Наиболее устаревшими в его творчестве!» С этим я согласиться не могу. Если содержание обладает высшими достоинствами, вопросы формы и жанра для меня дело совершенно второстепенное. То, что композитор принял тот или иной жанр, мне безразлично. Нет обветшавших форм — лишь бы воплощенная в них музыка имела высокую художественную ценность.

Что же сказать тогда об ариях и речитативах Моцарта? Или Бетховена? А начало финала Девятой симфонии? Вот величественный памятник итальянскому речитативу!

— *В противоположность большинству современных ему музыкантов, истинных космополитов, Бах никогда не выезжал за пределы Германии.*

— Но он собственной рукой переписывал произведения итальянских и французских музыкантов; он утолял свою жажду из всех источников и становился терпеливым и прилежным учеником всех великих учителей. Его гений, слиском могучий, чтобы ограничить себя определенными формами и традициями, испытывал влечение к высшему искусству, каким бы оно ни было и где бы ни появилось. Несомненно, Бах — композитор немецкий, но было бы ошибкой удовлетвориться этим национальным ярлыком, а тем паче

пытаться связывать его с нетерпимым национализмом наших дней. Гений Баха — один из тех, которые излучают свой свет всем народам, во все времена.

Впрочем, как я уже говорил вам, в непонимании Баха, жертвой которого он так долго оставался, повинны преимущественно сами немцы. Их прежней (да и теперешней) манере исполнять музыку своего соотечественника недостает воображения. Недавно я слушал радиопередачу из Берлина: Берлинский оркестр играл Бранденбургский концерт № 3. Исполнение было во многих отношениях превосходным, но «Бах-поэт» в нем отсутствовал.

Припоминаю забавный спор об «исключительном германизме» Баха. Я концертировал тогда в Германии. В Берлине видный меломан д-р Майер пригласил к завтраку известного в то время пианиста Анзорге² и меня. (До этого он устроил нам встречу в одном светском салоне, где мы и познакомились.) Мы заговорили о Бахе. Анзорге настаивал на совершенном и исключительном германизме Баха. Я указывал на итальянские и французские влияния в его творчестве. Он их отвергал. «А есть еще и венгерские!» — добавил я, слегка повысив тон. Это совсем вывело Анзорге из себя. Тогда я спокойно подошел к стоявшему в комнате роялю и заиграл пьесу Баха (по характеру напоминающую первую часть соль-минорной партиты), придав аккомпанементу звучание цимбал... И знаете, какова была реакция Анзорге? Он в ярости сорвался с места и ушел, заявив супругам Майер, что ноги его не будут в их доме, пока они будут принимать «этого господина».

Разумеется, и мои радушные хозяева, и я немало смеялись над этой выходкой пианиста.

— *О религиозном мистицизме Баха. «Украшая заголовки всех партитур своим S. D. G.³, он показывал этим, что видит в музыке, в основном, религиозный смысл... Именно набожность была поддержкой и опорой его многотрудной жизни. Мистицизм — вот животворящий источник, откуда била ключом его набожность. В глубине души он ощущал сильнейшее тяготение к вечному покою. И никогда еще тоска по смерти не выражалась в музыке столь захватывающим образом» (Альбер Швейцер).*

— По-моему, у Баха придавали слишком много значения религиозной стороне. Конечно, во многих его произведениях отражена пламенная вера: человеком он был

искренне религиозным, а кроме того и сама его деятельность связывала его с церковью. Тем не менее мне трудно признать, что его музыка выражает только эти чувства. Мне это кажется натяжкой. Религиозное вдохновение еще не все. Мы не можем не чувствовать в музыке кантора бесконечной гаммы намеков и отзвуков: тут и простая человеческая радость, и народные танцы, и изящество, и благоухания, и любовное созерцание природы. Бах был глубоко религиозен — согласен. Его «Страсти» и его хоралы являются наиболее совершенным, наиболее величественным воплощением этого чувства в музыке. И все же, настаивая, эти настроения являются далеко не единственными в его творчестве.

Для меня Бах — это поэт, который испытывал потребность выразить музыкой все благородные чувства.

— Однажды, во время исполнения вашей записи «Приди, о сладостная смерть»,⁴ вы сказали: «Я не могу равнодушно слышать эту музыку; она захватывает самые сокровенные глубины моей души».

— Еще бы! Невозможно лучше выразить это спокойное ожидание смерти, как невозможно выразить и всякое другое чувство лучше, чем это делал Бах.

— О роли хорала в кантатах?

— В основе кантаты лежит хорал, происходящий от народной песни. Благодаря хоралу Бах мог достигнуть интимного общения с верующими. К тому же хорал, объединяющий в себе религиозный элемент с народным, является одной из самых величественных музыкальных форм.

«При изучении этих несравненных шедевров — кантат Баха — на каждом шагу встречаешь так много чудес, что, привыкая к ним, самые поразительные вещи начинаешь считать вполне естественными. Расточительность Баха в искусстве изобретения благодарных тем, их комбинирования и развития — поистине своего рода чудо» (Уильям Карт).

— Да, это действительно граничит с чудом, и всякое другое сравнение здесь будет бледным. Эти дивные творения! Моя заветная мечта — дирижировать всеми его кантатами, дошедшими до нас.

«Столь мощная натура (Бах), с ее неслыханной чувствительностью и возбудимостью, вибрировала от малейшего прикосновения, и так как все струны этой души ху-

дожника подобны струнам музыкального инструмента, они поют от малейшего дуновения. В этом отношении Бах и Моцарт — родственные души: их подлинным, их единственным языком был язык музыки. Хотели они того или нет — иначе они выразить себя не могли.

— Сравнение Баха с Моцартом под таким углом зрения вполне правильно. «Так как все струны этой души художника подобны струнам музыкального инструмента, они поют от малейшего дуновения», — очень тонкий образ. Чьи это слова?

— Уильяма Карта в его книге, впервые изданной в 1887 году.

— В 1887 году? Тогда это еще интереснее, так как в то время истинное значение Баха не было достаточно понято.

— Д-р Швейцер говорит: «И тем не менее Бах был в душе поэтом, в том смысле, что в каждом тексте он прежде всего стремился найти поэтическое содержание».

— Да, Бах искал в текстах поэзию и умел вдохнуть ее в самую «ученую» на вид фугу. Показав поэтический характер музыки лейпцигского кантора, д-р Швейцер оказал огромную услугу его делу.

И даже после того, как мой знаменитый друг опубликовал свою книгу, многие еще настаивали на том, что Бах — мастер с глубокой эрудицией, но музыка его холодна и академична.

— Еще одно сравнение Баха с Моцартом: «Моцарт начинает с того, что самым восхитительным образом очаровывает наш слух, после чего погружает нас целиком — и тело и душу в чувство невыразимого блаженства. Бах исторгает душу из тела. Без всякой парадоксальности можно сказать, что, несмотря на строгость, на применение форм иной эпохи, Бах более современен, чем Моцарт» (Уильям Карт).

— Кто из них более современен? Это бессмысленный вопрос, тем более что оба они, каждый в свою эпоху, не были поняты так, как в наше время.

— Один из толкователей Баха подчеркивает, что «Рождественская оратория» «не является ораторией в жанре Генделя с ее драматическим действием и реальными, ярко индивидуализированными персонажами».

— Слушая кантаты и «Страсти» Баха, как и эту его ораторию, никогда не думаешь о театре. С ораториями

Генделя — несравненного мастера зрелищных эффектов — наоборот.

— И неизбежное сравнение этих двух современников: «Музыка Генделя отличается большей гармонической красотой, музыка Баха более глубоко волнует; Гендель импонирует, — Бах заставляет мечтать».

— Гендель, повторяю, в высшей степени театрален. У Баха этого нет, хотя он и доходит до гораздо более высокой степени эмоциональной напряженности... В искусстве создавать впечатляющие эффекты Гендель был великим, быть может, непревзойденным мастером. Бах никогда не помышлял об этом. Его музыка исходила из сокровенных глубин души и не стремилась вызвать что-либо иное, кроме чистых эмоций.

— В «Рождественской оратории», о которой я позволил себе заговорить, гимн, приветствующий рождение младенца Иисуса, тот же, с которым потом обращаются к Христу, поносимому и избиваемому перед Понтием Пилатом. Так уже в самом рождении Иисуса возвещается его смерть. Нет ли подобной идеи, маэстро, и в вашей «Oratorio del Pessebre»?*

— Автор текста «Oratorio del Pessebre», наш друг Жоан Алаведра, действительно был вдохновлен такой идеей. С этим поэтическим замыслом, конечно, согласована и музыка. Когда в Вифлееме *santons* [святые мужи] танцуют сардану в честь новорожденного, которого они нашли в яслях, они уже знают, что младенец будет распят. Эта сардана возвещает искупительную жертву.

— В «Рождественской оратории» есть и музыка, входившая ранее в другие произведения, в том числе светские. Некоторые задавали себе вопрос: как мог такой композитор, как Бах, применить к столь разнохарактерным текстам одну и ту же музыку? Ответ на этот вопрос дает критик И. Вебер в «Музыкальных иллюзиях». По его мнению, нет существенного различия между той и другой музыкой: «их можно более или менее различать лишь по оттенкам, но принципиального различия не существует».

— Это верно. Для доказательства можно было бы начать уже с григорианского пения, корни которого уходят

* «Рождественская оратория». Pessebre — буквально — рельефное изображение яслей, где лежал младенец Иисус.

в народную мелодию. Сколько мелодий, рожденных в народе и передаваемых из поколения в поколение, перешло в хоралы!

— *Есть ли в «Страстях по Иоанну» нечто «мрачное, тревожное»?*

— Несомненно, есть. По поводу этих «Страстей» я не могу не поделиться с вами одним воспоминанием. Они всегда напоминают мне о дне их исполнения в Базеле, в котором я принимал участие. Предчувствие смерти моего отца (об этом я говорил вам ранее по другому поводу) я испытал именно в этот день.

— *Фуртвенглер говорит о «Страстях по Матфею»: «Этот шедевр, самый величественный из всех, существующих в музыке».*

— Тысячу раз согласен с ним. «Страсти по Матфею» я впервые слышал в Париже и был настолько потрясен, что чувствовал себя больным целых два месяца. У меня было ощущение удушья, я не мог вдоволь наплакаться. Такое величие меня совершенно сразило.

— *В «Страстях по Матфею» третий хор вступает с хоралом «Агнец божий, закланный на кресте». «Нет в христианском искусстве произведения, которое так волновало бы, можно даже сказать — потрясало, как этот голос, возносящийся над потоками гармоний, изливаемых двумя другими хорами и двумя оркестрами» (Уильям Карт).*

— Да, этот голос производит невероятное впечатление. Во вступлении участвуют два хора; внезапно вливается третий хор, исполняющий унисоном хорал в увеличении. Это вторжение третьего хора создает грандиозный эффект, но, чтобы достигнуть его, этот хор всего лучше поместить на возвышении.

«Не менее развито у него, — пишет д-р Швейцер, — и чувство драматизма. План «Страстей по Матфею», столь превосходно задуманный в драматическом отношении, подготовлен самим Бахом. Во всяком тексте он искал контрастов, противопоставлений, градаций, которые могли бы быть выражены средствами музыки».

— По мере надобности Бах обращался как к лирике, так и к драматизму, без колебаний полагаясь на свое вдохновение. Безграничное проникновение в человеческие чув-

ства, в оттенки душевных переживаний, на мой взгляд, роднит его с другим гением — Шекспиром.

— По поводу исполнения «Страстей по Матфею» один критик пишет: «Следует избегать в равной мере как сентиментальности, так и холодности; техническое совершенство должно сочетаться с хорошим вкусом, а торжественность церковного стиля — с пафосом данной ситуации. И все это — без всякой погони за эффектом».

— Главное — без малейшей погони за эффектом. Иначе смысл произведения великого мастера будет искажен.

Уже с давних пор одним из самых заветных моих стремлений было продирижировать «Страстями по Матфею» так, как я их понимаю. Я желал бы сделать это исполнение своим «музыкальным завещанием». Вам известно, что в 1954 году меня приглашали исполнить «Страсти» в Цюрихе. К величайшему сожалению, занятая мною теперь позиция заставила меня отказаться от этого предложения. Я хочу, чтобы некоторые препятствия исчезли и это, одно из последних и самых глубоких моих желаний, наконец осуществилось.

— Д-р Швейцер пишет: «Если месса в си миноре и является самым могучим и самым грандиозным произведением кантора, ей все же недостает того единства, которое придает такую красоту «Страстям по Матфею». Религиозный субъективизм, являющийся как бы душой музыки Баха, не находит в мессе достаточного простора. Конечно, в некоторых частях этого произведения, например в «*Et incarnatus est*» [«И воплотившийся»] и в «*Crucifixus*» [«Распятый»], выражен глубоко германский субъективизм, но в целом оно имеет скорее объективный характер. В этой мессе представлен как бы незавершенный синтез субъективного протестантского духа с объективным — католическим. Части, выражающие «католическую» догму, не идут ни в какое сравнение с величием частей «протестантских».

— Согласен, в мессе действительно есть такое разграничение. Однако я не нахожу в ней каких-либо недостатков. Бах не хотел иной формы, испытывая потребность создать мессу такой, какая она есть. Каков же результат? Вот вопрос, который мы должны задать себе, созерцая это чудесное сочетание вдохновения и мастерства.

Считают, что было бы лучше, если бы Бах написал это произведение в духе только одного из вероисповеданий:

либо протестантского, либо католического. Но он положил в его основу некоторую двойственность; я полагаю, что так и нужно его принять. Повторяю: с музыкальной точки зрения нас интересует прежде всего то, что дал нам Бах своею мессой.

— Уильям Карт утверждает, что месса в си миноре «вызывает образ готического собора, где приверженцы обеих религий могут подать друг другу руку».

— Музыка мессы действительно вызывает ассоциацию готического собора. В творчестве Баха, конечно, нет ничего «готического». Тем не менее при исполнении или слушании некоторых его произведений у нас возникает образ средневекового собора. Девятая симфония Бетховена никогда не вызывает такого представления.

— По поводу эволюции музыки от Баха к Бетховену Фуртвенглер замечает, что «эпический» характер музыки первого становится полностью «драматическим» у второго, и приводит в пример античную Грецию, где Гомер предшествует трагикам. Отмечая, что эта эволюция прошла через Гайдна и Моцарта, он резюмирует: «Однако Гайдн — первый, у которого великое преимущество эпохи Баха, сохраняющееся еще в «счастливой» музыке Моцарта, начинает утрачиваться. Целостность и связность произведения до этого рождалась сама собой; отныне же это единство предстоит еще завоевать: родилась новая музыка. От бытия у Баха, через свершение (*Geschehen*) у Моцарта, мы приходим к становлению (*Werden*) у Гайдна и еще в большей степени у Бетховена. Заключительный аккорд, не означающий у Баха ничего, кроме окончания музыкальной пьесы, у Гайдна и Бетховена означает конец композиции, завершение творческого напряжения композитора. Начинается новая эпоха, ставящая перед композитором задачу согласовать музыкальную логику с логикой как таковой, и движения в музыке с движениями души, то есть требующая согласования, которое еще недавно рождалось естественно, само собой» (Вильгельм Фуртвенглер).

— До Гайдна «целостность и связанность произведения» рождалась как бы сама собой? Я не вижу этого. В то время композиторы приходили к единству формы, быть может, не теми путями, какими пользовались последующие поколения; тем не менее для достижения этого единства они всегда обращались к логике. Что касается музыки

Баха, то она отнюдь не прямолинейна, не статична. Можно ли представить себе «становление» более динамичное и более интенсивное, чем это творчество, оказавшее влияние на всю последующую музыку?

Несомненно, в музыке Бетховена имеется подчеркивание «драматизма», и это чувство облекается у него по большей части в наиболее осязаемые формы. «Драматический» элемент Бетховена ближе нам, чем «эпический» Баха? С этим я согласиться не могу. (Я прекрасно знаю, что такой выдающийся музыкант, как Фуртвенглер, такого положения не выдвигает, и дело здесь лишь в превратном толковании его высказываний.) И Бах, и Бетховен живут и будут жить среди нас до тех пор, пока человеческая душа сохранит способность к переживаниям.

Всякое человеческое творение в какой-то мере носит отпечаток своей эпохи. Однако великие творения характерны тем, что озаряют и будущее, подобно лучезарному светилу. Творчество Баха долгое время считали достоянием прошлого. Это заставляет меня инстинктивно не доверять классификациям, которые, даже помимо желания их авторов, так представляют нам Баха, что мы начинаем относить его к «старикам». В молодости я слышал много отзывов о Бахе, в которых, наряду с большим уважением к композитору, можно было видеть и полное непонимание его музыки. И в наши дни некоторые артисты считают его весьма далеким от современности и, исполняя его, впадают в смертный грех «объективности», «безличности». Бах вполне актуален для нас, так же как Шекспир, Сервантес и Микеланджело. Мы, музыканты, не должны упускать из виду жизненность Баха и его влияние на современность.

— По поводу транскрипции Бахом его собственных произведений д-р Швейцер замечает: «С технической точки зрения любопытно отметить тенденцию Баха к транскрипции для клавесина произведений, написанных для скрипки... В его представлении скрипичный стиль является универсальным». Однако далее д-р Швейцер добавляет: «Сочиняя, он представляет себе скрипку или, скорее, некоторый идеальный инструмент, объединяющий в себе мощь органа с гибкостью скрипки».

— Может быть, это и так, но недостатком скрипки является отсутствие низкого регистра. В темах Баха я ино-

гда слышу не скрипку, а другие инструменты. Впрочем, я понимаю эту точку зрения, поскольку скрипка позволяет добиться гибкости во многих темах Баха. Однако я не придал бы этому мнению универсального характера.

— *А что скажете вы, маэстро, с технической точки зрения, о шести сюитах для виолончели соло, которые дожидались вас, чтобы раскрыть все свои сокровища?*

— Сюиты для виолончели позволяют заключить, что Бах видел технические возможности этого инструмента, которые в то время использовались недостаточно. Здесь, как и во многих других отношениях, он шел впереди своего времени.

— *Предпоследняя из них названа «Сюитой с перестройкой»⁵, — так как требовала перестройки струны ля в соль, не так ли?*

— Да. «Сюита с перестройкой» свидетельствует о поисках и возможности нововведений; в условиях того времени эта сюита была, вероятно, своего рода открытием.

— *Последняя сюита написана для виолы помпозы — инструмента, изобретенного Бахом.⁶*

— У меня создалось впечатление, что, написав пять сюит, Бах почувствовал новые возможности виолончели в смысле применения высокого (по-видимому, тогда еще не освоенного) регистра. Для этого он придумал и построил пятиструнный инструмент — виолу помпозу, пятая струна которой настроена на квинту выше струны ля.

— *Приходилось ли вам слушать исполнение этой сюиты на инструменте, изобретенном Бахом?*

— Не на этом инструменте, а на виолончели, сконструированной так, чтобы на ней можно было играть, как на виоле помпозе. С точки зрения звучности она меня не удовлетворила.

В настоящее время мы можем играть Шестую сюиту без добавления пятой струны.

Мы все время видим, что великий мастер был занят мыслью расширить область использования музыкальных инструментов своего времени и улучшить технику игры на них. Он интересовался усовершенствованием органа, способами точной настройки клавесина, использованием большого пальца, установлением правил новой аппликатуры и другими техническими требованиями, которые предъявляли его сонаты для скрипки и сюиты для виолончели...

— По общему мнению, богатство музыкального языка эйзенахского мастера заключается не столько в изобилии тем, сколько в различных, смотря по обстоятельствам, изменениях одной и той же темы.

— Он очень часто пользуется (за исключением пьес в стиле фуги) приемом исчерпывания темы до конца. И остается лишь удивляться разнообразию и совершенству форм, которых он достигает с помощью этого приема! Бах проводит одну и ту же тему через все произведение, слушая которое мы, к своему удивлению, чувствуем потребность именно в таком приеме пользования темой. При желании он мог бы ввести и побочные темы; однако он ищет и добивается единства, делая одну и ту же тему как бы содержанием беседы. Он доискивается всех ее оттенков, придает ей всевозможные интонации, но никогда от нее не отклоняется.

— Как музыканты, так и музыкальные критики сходятся на том, что Бах не менялся, что в его творчестве можно проследить лишь возрастающее значение личного элемента, но уже в ранних произведениях содержится прообраз всего его дальнейшего развития. «Достаточно,— говорит критик,— изучить лишь одну страницу Бетховена, чтобы определить ее хронологическое место, в то время как для различения периодов деятельности Баха требуется весьма основательное знакомство с его творчеством».

— Это верно. Так бывает и со мною. Мне трудно было бы сказать, к какому периоду жизни Баха принадлежит то или иное его произведение, если бы я не знал этого заранее.

— Бах больше, чем другие композиторы, занимался транскрипциями собственных произведений.

— Как искусно и с каким тактом выполнены эти аранжировки!

Я был в числе немногих, защищавших транскрипции. Пренебрегать ими — большая ошибка. Во всяком произведении, независимо от колорита инструмента, для которого оно написано, превалирует музыкальное содержание. Чисто музыкальный элемент произведения выше инструментального и всегда играет главную роль. Если это так, то отчего же не делать переложений для других инструментов? Бах постоянно занимался этим; почему и нам не следовать его примеру?

Недавно я обменялся мнениями с одним из своих друзей — пианистом — по поводу переложения для виолончели с аккомпанементом фортепьяно «Детского альбома» Шумана. Он полагал, что, поскольку эта музыка написана для фортепьяно, слушать ее в исполнении на другом инструменте невозможно. Конечно, эти пьесы предназначены для фортепьяно и великолепно на нем звучат. Но поскольку фортепьяно не обладает гибкостью смычкового инструмента, отчего бы не использовать последний для исполнения некоторых фортепьянных произведений, в особенности столь изящных, выразительных пьес, как пьесы «Детского альбома»? Впечатление, разумеется, будет иным, но может ли это различие служить препятствием? ⁷

Равель переложил для оркестра «Картинки с выставки», написанные Мусоргским для фортепьяно. Сейчас этот факт не вызывает никаких протестов, хотя вначале с ним не могли примириться. И кто знает: не возникнет ли когда-нибудь потребность в инструментовке какой-либо из фортепьянных сонат Бетховена? ⁸

*«Чтобы понять великого музыканта и должным образом интерпретировать его произведения, необходимо знать эпоху, в которую он жил, и окружавшую его среду. Для этого мы должны быть в состоянии отвлечься от всех достижений мысли и художественного творчества послебаховского периода и от всего того, что в его время не было еще ни открыто, ни описано, ни осуществлено. Чтобы осмыслить Баха в аспекте его эпохи, нам надо будет забыть всю музыку Гайдна, Моцарта, Бетховена и романтиков, а кроме того, философию, свободомыслие, политические и географические понятия последующих поколений. Нам придется воскресить все то, что скрылось от нас во мраке прошлого, но еще жило и действовало в ту эпоху: религиозное чувство, характерное для времени Баха, его символизм, его связи с церковью. Только таким образом мы могли бы не субъективно, а объективно понять Баха» (Эдвин Фишер).**

— Что подразумевать музыканту под этим «объективно понять»? Как ему отрешиться от исполнительского «субъективизма» и уйти от собственных эмоций, пережи-

* Edwin Fischer. *Considérations sur la Musique*. Traduit de l'allemand par Charles-Marie de Boncourt. Editions du Coudrier, Paris.

ваемых им при интерпретации произведения великого мастера?

Несомненно, сведения о той или иной эпохе полезны; освоение ее культурных ценностей разовьет восприимчивость артиста и поможет лучше понять и передать эстетические особенности произведения, относящегося к этой эпохе. Однако подлинный артист должен прежде всего рассчитывать на свое музыкальное чутье, чтобы понять, что, в точности, представляет собою данное произведение и чем оно является для него — именно для него. Исполнитель, поставивший себе целью восстановить старинный стиль и старинные приемы, неминуемо будет терзаться различными сомнениями. Это может только повредить непосредственной выразительности, которая в хорошем исполнении должна над всем превалировать.

Современный исполнитель не должен непродуманно относиться к вопросам исторической достоверности. Это особенно относится к Баху, ибо музыка этого гения, будучи музыкой для всех времен, не может быть подчинена обстоятельствам какой-либо эпохи, а тем более — ограничениям и преградам, которые два века тому назад препятствовали хорошему исполнению.

— Случайно открыв в одном из музыкальных магазинов Барселоны существование шести сюит для виолончели, тринадцатилетний мальчик не слишком обременял себя историческими исследованиями?

— Мальчик был ошеломлен величию этой музыки. С энтузиазмом и благоговением он изучал эти сюиты в течение долгих лет.

— По поводу проблемы темпа в музыке Баха д-р Швейцер пишет: «Механизм клавесина того времени не допускал игры в темпе нашего современного *allegro*. Исполняя произведения Баха на старинных инструментах, мы замечаем, что его быстрое *allegro* (т. е. максимум скорости, на который можно было претендовать, играя на этих инструментах) немногим превосходит наше *allegro moderato*. Это не мешает нам, пользуясь усовершенствованным механизмом современных инструментов, играть произведения Баха быстрее, чем он сам их играл, так как некоторые из них кажутся нам слишком тягучими, если мы принуждаем себя играть их в «подлинном» темпе. Таковы, например, жиги

в больших партитах. Однако, как общее правило, превышать темп энергичного *allegro moderato* не следует.

Нашим современным темпам не соответствуют и медленные темпы Баха. Его *adagio*, *grave*, *lento* эквивалентны нашему наиболее медленному *moderato*. Относительно короткие звуки его клавесина не позволяли Баху играть медленные части в таких темпах, какие допускаются нашим фортепьяно, дающим возможность извлекать и продолжительные звуки. Поэтому вполне естественно играть такие произведения Баха медленнее «подлинного» темпа, не доводя его, однако, до нашего современного *adagio*.

— Эти указания — не превышать в быстром движении темпа энергичного *allegro moderato*, а в медленном — не доводить его до современного *adagio* — довольно туманны.

В вопросах темпа артист всегда руководствуется интуицией. Большую роль здесь играют качества и особые свойства клавесина или рояля, а также акустические данные помещения.

«Подлинный» темп вообще невозможен, ибо исполнитель меняет его в зависимости от обстоятельств. Важно лишь найти темп, одновременно удовлетворяющий как чутье исполнителя, так и требования исполняемого произведения.

— Форкель⁹ сообщает, что даже самые строгие свои фуги Бах играл в весьма свободной манере.

— Это несколько меня не удивляет.

«...в течение довольно долгого времени считали, что композиции Баха следует играть без нюансов!.. Правда, он редко выставлял динамические знаки, но поступал так только потому, что полагался на музыкальное чутье и разум исполнителей. Нужно понять одно: Бах знал все наши современные динамические эффекты...» (Уильям Карт).

— Вполне согласен с этим.

— Д-р Швейцер говорит о некоем «тонком *rubato*»: «Следовательно, если темпы Баха отклоняются от некоторого среднего темпа не в такой мере, как это происходит в современной музыке, то этот средний темп, напрогив, должен быть оттенен самыми тонкими нюансами. Жесткое, однообразное движение не подходит к музыке лейпцигского маэстро».

— Очень хорошо!

«Правда, в его произведениях не встречается противопоставления тем, различающихся скоростью движения и как бы насильно втиснутых в один и тот же размер,— противопоставления, характерного для сонат Бетховена. У Баха ритм первого такта по большей части проходит через всю пьесу без всяких изменений».

— Это точно.

«...Требую от этого гомогенного движения гибкости и разнообразия, он, однако, не предписывает отказа от ритмичности... но при этом подразумевает, что исполнитель, оказывая должное уважение ритму, будет в то же время слегка разнообразить движение тонким *giato*».

— Это может служить правилом и для всей музыки.

Исполнение Баха не требует никаких особых правил, кроме тех, которыми вообще руководствуются в музыке. Более того, даже и само понятие «правило» здесь вовсе непригодно, так как содержит излишнюю для данного случая точность. Руководить всем должно только музыкальное чутье исполнителя.

«Впечатление, производимое на слушателя музыкой Баха, зависит прежде всего от рельефности исполнения. Отсюда следует весьма простое, но очень часто упускаемое исполнителями правило: по мере усложнения музыкальной ткани нужно сдерживать темп; но по мере ее упрощения возвращаться к свободному темпу» (Альбер Швейцер).

— Это указание, как и предыдущее, применимо ко всей музыке.

— Д-р Швейцер дает объяснение характерной для Баха скупости обозначения темпов, после чего подчеркивает, что «сама по себе фактура произведения подсказывает необходимый темп для каждой из его частей».

— Это мне кажется очевидным. По-моему, фактура подсказывает изменение темпа даже внутри данной части произведения. Например, в одном месте первой части сонаты соль минор для гамбы я испытываю потребность замедлить темп.

«Сформулируем,— говорит д-р Швейцер,— три аксиомы, показывающие, какие современные приемы исполнения следует отбросить, когда приступаешь к музыке Баха...

1. Произведения Баха начинаются и заканчиваются в одной и той же основной силе звучности. Любые эффекты

pianissimo в начале и конце произведения противоречат стилю его музыки».

— Тот, кто обладает музыкальной интуицией, иначе и не поступает. Однако вообразим, что я начинаю играть фугу Баха; если мне кажется, что *piano* больше подходит к началу, я так и играю без всякого стеснения. А если в конце ее почувствую необходимость *forte*, то я его применю. В основном указанное д-ром Швейцером правило звучности верно, но здесь могут быть и исключения. В таком случае я буду следовать своей интуиции, не стесняя себя никакими правилами.

«2. Каданс Баха не означает *diminuendo* и всегда сохраняет силу звучности той фразы, которую она заканчивает, то есть либо *piano*, либо *forte* в соответствии с тем, как звучала фраза. Более всего следует остерегаться перехода от *forte* к *piano* путем *diminuendo*. Эффект внезапного противопоставления *piano* и *forte* является одним из элементарных приемов исполнения музыки Баха. По этому поводу следует изучить оттенки, которые он предписывает для исполнения концертов, посвященных маркграфу Бранденбургскому».¹⁰

— В общем, конечно, эти внезапные противопоставления *piano* — *forte* закономерны. Но только в общем.

«3. Искусственная градация, то есть исполнение первого проведения темы *piano*, а последующих — с постепенным усилением звучности, является в фугах Баха неправильным приемом. Нет также нужды и в подчеркивании естественной градации, являющейся попросту результатом последовательности новых появлений темы. Логика классической фуги несовместима с какими-либо изменениями звучности в начальных проведениях темы, подобно тому как логика архитектуры не допустит в готическом соборе нефа, покоящегося на колоннах неодинаковой высоты. В темах Баха уже с первого такта чувствуется известная значительность, даже приподнятость; они как бы переносят выражаемые ими чувства в сферу возвышенности и абсолютной чистоты».

— В принципе я согласен с суждением относительно начальныхведений темы фуги.

Что же касается впечатления «значительности», производимого темой, то это, по моему мнению, зависит от ее

характера. «Значительность» определяется свойствами темы.

«Только в ансамбле можно в полной мере оценить, насколько тембр современного рояля отличается от звучания клавесина времен Баха. Когда Бах писал свои сонаты для двух инструментов — скрипки и клавесина, — оба эти инструмента обладали вполне однородным тембром. В наше время звучания скрипки и рояля абсолютно различны, не согласуются друг с другом и не сливаются воедино. Слушатель, обладающий внутренним слухом и способный представить себе всю прелесть баховского согласованного звучания, с трудом мирится с антагонизмом тембров современного ансамбля».

— Звучания клавесина и рояля, конечно, различны. Тем не менее не так уж трудно приспособить свой слух к замене клавесина роялем. Последний, во всяком случае, настолько превосходит клавесин своими выразительными возможностями, что я безусловно предпочту его для исполнения этих сонат, ибо выразительность играет для меня большую роль, чем вопросы тембра.

В тех произведениях Баха, где клавишный инструмент является только аккомпанирующим, то есть заполняющим гармонию цифрованного баса, я предпочитаю клавесин, так как его звучность лучше согласуется с оркестром. Во всяком случае, хороший пианист может при желании достигнуть подобного же эффекта, играя на рояле с должным чувством меры.

— *Д-р Швейцер утверждает, что «загруженные редакторскими указаниями издания, освобождающие исполнителя от самостоятельных поисков», оказывают Баху плохую услугу и что следует издавать его произведения такими, какими они до нас дошли.*

— Вполне согласен. Редакторские указания, кроме того, могут ввести исполнителя в заблуждение. Я никогда не желал быть редактором издания произведений Баха и неизменно отклонял такие предложения. Его композиции действительно следует издавать в том виде, в каком они до нас дошли. Что же касается темпа, то это уже дело чутья и намерений самого исполнителя.

«Какое наслаждение играть фуги Баха на современном ему органе! (И это невзирая на все недостатки его механизма!) Только тогда мы обнаруживаем, насколько звуч-

ность нашего органа снижает достоинства произведений Баха» (Альбер Швейцер).

— Мысль, достойная внимания. Исполнять некоторые произведения так, как они исполнялись два века тому назад, имея в распоряжении инструменты, помогающие воскресить прошлое, — всегда любопытно, поучительно и приятно. Однако при этом нельзя забывать, что Бах постоянно имел в виду усовершенствовать те инструменты, которыми в силу обстоятельств ему приходилось довольствоваться.

Если органист располагает хорошим современным инструментом, он должен не столько увлекаться соблазнами архаизмов, сколько отыскивать новые исполнительские возможности. Сам по себе орган весьма механичен. Из выразительных возможностей смычковых инструментов (вернее, малой части этих возможностей) орган располагает только ускорением-замедлением темпа, паузами и выдержанными звуками. Быстрые и звучные пассажи на органе производят сильное впечатление; но его звук не может вибрировать, следуя ритму руки исполнителя. Тем не менее сразу видишь, является ли играющий настоящим музыкантом.

— Я читал, что Ф.-О. Геварт — ваш «несостоявшийся» учитель — первый предложил восстановить инструменты эпохи Баха, чтобы «вернуть» его произведениям их «подлинный колорит». Сторонником возвращения к инструментам той эпохи является и д-р Швейцер: «Чтобы представить творения Баха во всей их красоте, необходимо вернуться к старинным инструментам. Такие опыты были проделаны в нескольких городах... Результаты превзошли все ожидания».

— Я готов согласиться с возвратом к старинным инструментам, если эта, столь любопытная и очаровательная (хотя всегда весьма несовершенная) попытка возродить музыкальную атмосферу прошлого будет иметь эпизодический характер. Как правило же, мы должны использовать наиболее совершенные из имеющихся в нашем распоряжении средств, ибо прежде всего мы должны служить музыке как таковой. Наша цель заключается не в поисках более или менее достоверных исторических данных, а в исполнении, производящем наибольшее впечатление с чисто музыкальной точки зрения.

Постоянные заботы Баха об улучшении инструментов и его предвидение, удивительное предвидение того, что они смогут дать в будущем, подкрепляют мои сомнения в том, что его могли удовлетворять инструменты, которыми он располагал. Как много выиграл бы Бах, если бы имел в распоряжении наши большие, дисциплинированные оркестры с их усовершенствованными инструментами! В его время все духовые инструменты имели плохой строй. Теперь этого нет. И можно ли сомневаться в том, что фальшивый строй духовых инструментов притуплял слух исполнителей на струнных, заставляя его привыкать к фальшивым нотам? (Заметим, впрочем, что в то время и приемы игры были иными: скрипачи, например, держали смычок в середине трости¹¹.)

Если бы пожелали добиться восстановления «подлинного» оркестра Баха, пришлось бы заставить флейтистов и гобоистов играть в фальшивом строе, а от скрипачей, альтистов и виолончелистов потребовать более чем посредственной интонации... Нет, восстановление архаического исполнения сослужило бы плохую службу гению Баха, музыка которого парит и над прошлым, и над настоящим... и над будущим.

— *Раз речь уже зашла об инструментах, помните, маэстро, что на Баховском фестивале в Праге вы решили в Бранденбургском концерте № 2 заменить трубу саксофоном-сопрано?*

— Вся эта история достаточно интересна. Для исполнения партии трубы в Бранденбургском концерте № 2 был приглашен выдающийся солист. Уже на первой репетиции стало ясно, что он не поспевает за данным мною темпом, который, по моему мнению, необходим, чтобы музыка эта звучала по-настоящему живо. Поэтому солист отставал, брал неверные ноты и, наконец, вынужден был заявить перед всем оркестром, что справиться с заданным темпом не может. Что делать? Я хотел сохранить взятый мною темп, и трубачу пришлось отказаться от участия в исполнении. Тогда и додумались до замены трубы саксофоном-сопрано. Был приглашен хороший саксофонист, который превосходно справился с этой партией.

Не зная обстоятельств, вызвавших эту замену, некоторые пуристы были весьма шокированы.

За несколько лет до этого, в Барселоне, я был свидетелем, как первый трубач моего оркестра, стараясь одолеть сольную партию этого концерта, испортил себе губы и навсегда потерял амбушюр. Я не сторонник применения современной трубы в таких произведениях, где ей приходится играть в очень высоком регистре. При хорошем исполнении саксофон-сопрано может ее с успехом заменить.

— *Д-р Швейцер излагает суждение, весьма близкое к тому, которое вы только что изложили: «...все то, что выявляет присущую произведению красоту, повышает пластичность исполнения, придает ему одновременно и мощь, и тонкость,— не только допустимо, но и прямо предписывается партитурой. И сам Бах не поступал бы иначе, если бы располагал нашими средствами... Мы не можем не модернизировать Баха, ибо если его произведения исполнялись бы так, как в его время, они бы не произвели должного впечатления на современного слушателя, предъявляющего к исполнению требования, каких не было у прихожан церкви св. Фомы».*

— Это в точности совпадает с моим мнением.

«И недостаточно — только исполнять его произведения: необходимо их еще интерпретировать...»

— Превосходно.

«...Не отходя от старинного стиля, интерпретировать их так, чтобы выявились современные нам идеи и эффекты, скрытые в партитуре. Согласовать старинный стиль с современными эффектами — в этом сущность стоящей перед нами проблемы» (Альбер Швейцер).

— Стиль Баха — старинный? Не могу согласиться с этим. Это просто великая музыка. Если бы Бах ранее не существовал, но внезапно появился в наше время, среди современного музыкального хаоса, его появление было бы принято как приход Мессии.

— *Появление Баха? С его полифонией, фугами и кантатами?*

— Баха, такого, каким он был в свою эпоху. Его произведения были бы для нас своего рода *fiat lux* [да будет свет]. Как же тут говорить о старинном стиле?

Мы еще далеки от полного познания его творчества. Углубленное изучение его продолжается и поныне. Конечно, мы прошли долгий путь с того времени, когда Мендельсон и Шуман постарались изгладить несправедливость по отно-

шению к забытому кантору церкви св. Фомы. Однако, хотя их благородные труды и заслуживают нашей благодарности, мы вынуждены признать, что во многих отношениях величия Баха они не поняли. Вот пример: Шуман присочинил аккомпанемент к скрипичным партитам! ¹²

Мы с вами видели, как с каждым днем величие Баха осознается все более и более. Но в том, что касается исполнения его музыки,— исполнения, способного раскрыть всю глубину,— мы едва только выходим из стадии исканий. И здесь лучший совет: решительно отбросить предрассудки и исполнять эту музыку в согласии с тем, что она нам говорит, чем она нас вдохновляет. Я повторяю: нет специальных правил для исполнения музыки Баха.

МУЗЫКА ПРОШЛОГО И МУЗЫКА НАШИХ ДНЕЙ (I)

*П*озволю себе, маэстро, задать вам еще несколько вопросов о знаменитом современнике Баха — Генделе. Как объяснить, что он сочинил «Мессию» за три недели, «Израиль в Египте» — в пятнадцать дней, а большинство своих «Соперти гресси» [Больших концертов] за один день?

— Проблема «легкости» творчества более сложна, чем это кажется. Я вспоминаю, что говорил мне по этому поводу Эмануэль Моор, которого упрекали в злоупотреблении этой способностью: «Они не знают, — говорил он, — что над произведениями, которые я пишу теперь, я иной раз трудился двадцать лет». Сколько времени длится процесс создания музыкального произведения? Великий композитор сочиняет не только с пером в руке, творческий процесс идет в его сознании непрерывно.

— Испытываете ли вы, маэстро, религиозное благоговение при исполнении таких произведений, как «Мессия» Генделя, «Сотворение мира» Гайдна, «Страсти» Баха?

— Да, безусловно. В этом чувстве есть смирение и преклонение, и я их испытываю.

— Ромен Роллан полагает, что Букстехуде¹ влиял на органнй стиль Баха и на стиль ораторий Генделя.*²

* Romain Rolland. Haendel. Editions Albin Michel, Paris.

— Кроме Букстехуде, следовало бы еще назвать Шютца³ и многих других. У Баха и Генделя не было желания во что бы то ни стало прослыть «оригинальными». Гений не замыкается в себе: он восприимчив к различным влияниям в уверенности, что они не ослабят его индивидуальности. Что касается Баха, достаточно ли восхищались его смирением, тем смирением, которое побуждало его переписывать произведения почитаемых им мастеров и пользоваться их мыслями?

— Рихард Штраус противопоставлял могучему полифоническому и симфоническому течению, ведущему начало от Баха, течение гомофоническое и драматическое, идущее от Генделя.

— Это мне не слишком ясно. Чувство драматизма проявляется у Генделя в особом умении применить театральный эффект — умении, которым впоследствии отличались такие композиторы, как Россини и Верди. Что же касается понимания глубокого внутреннего драматизма, то у его истоков можно найти множество музыкантов.

— Ромен Роллан в своем очерке о Генделе ссылается на Пёрселла⁴ и пишет, что «вследствие недостаточно широкого дыхания» Пёрселл «не мог привести в исполнение свои великолепные замыслы». Пёрселл, по его мнению, «очень изящный композитор, своего рода маленький Моцарт».

— У Пёрселла нет ничего общего с Моцартом. Вы сказали «очень изящный»? Да, конечно, но он и глубок, и велик! Разве не приписывали Баху некоторые из его произведений?

Во времена моей юности можно было услышать: «Пёрселл, этот никому не известный композитор». Сейчас совсем не то; для гениального артиста всегда настанет час признания.

— Сен-Санс говорил о стремлении Генделя к живописности, к красочности и к подражательному эффекту... «Он был живописцем». И Ромен Роллан, со своей стороны, указывает, что автор «Иуды Маккавея» «не замыкался в себе. Гендель умел «видеть», как никто другой из немцев».

— Я того же мнения.

— Существовал взгляд, что Гендель пользовался в своих ораториях библейскими сюжетами только потому, что они были известны всему народу.

— Да, я не слишком уверен в силе религиозного чувства Генделя.

«Шум лесов, плеск фонтанов, пение птиц, красочные, полуромантические страницы...» «Он был преромантиком, поднимавшим бури в оркестре и в хорах, подобно Вагнеру и Берлиозу». «Вы отказываетесь ограничить ваш гений определенными рамками», — сказал бы ему современник. «Гендель — это скованный Бетховен», — заключает Ромен Роллан.

— Возможно. Но трудно было бы объяснить, почему одного из классиков можно отнести к преромантикам, а другого нет...

«Не делая никаких уступок толпе, его язык передает непосредственно доступным для всех образом чувства, которые могут разделять все. Современной эпохе чуждо такого рода искусство и такие люди. В наши дни настоящие художники замыкаются в себе...» (Ромен Роллан).

— Да, это так. Гендель обладал свойством быть одновременно творцом произведений большой художественной ценности и оставаться доступным любому слушателю. Потому-то он и был Гендель. В наше время все обстоит иначе, так как, к сожалению, теперь нет подобных гениев.

— Певцы XVII века украшали мелодии фиоритурами, а иной раз и обширными каденциями, которые для нас потеряны. Кризандер,⁵ издавая произведения Генделя, был вынужден либо обойтись без этих фиоритур и каденций, либо сам их воссоздавать.

— Во времена Генделя у певцов существовала привычка импровизировать в пассажах, в которых они могли блеснуть своим голосом. Это была традиция, созданная итальянцами. Я не думаю, что современным издателям следует восстанавливать эти импровизации.

«Его искусство оркестровки свидетельствует о верном чувстве равновесия звучности и об экономии в средствах. Чтобы точно передать эту музыку, нельзя нарушать равновесия звучности оркестра под предлогом его обогащения и модернизации» (Ромен Роллан).

— Свое мнение на эту тему я вам уже высказал, когда мы говорили о Бахе. Гендель, как и другие мастера его времени, должен был довольствоваться существовавшими тогда исполнительскими средствами. Однако ни он, ни его современники не оставили указаний, что их произведения

нужно исполнять только так, а не иначе. Понятно, что трио, квартеты и т. д. продолжают исполняться как таковые. Но почему в оркестровых произведениях не пользоваться возможностями, которыми мы располагаем сегодня? В лондонском Кристал-Паласе при исполнении «Мессии» в хоре было занято десять тысяч человек. А что вы скажете об исполнениях этой оратории вблизи Канзаса, в которых принимают участие тысячи и тысячи американцев скандинавского происхождения? Нет, не вижу необходимости накладывать запрет на такие исполнения.

«Полагают, что нюансы являются привилегией современного искусства... Нюансы в творчестве Генделя очень разнообразны — от pianissimo до fortissimo». Если в его партитурах отсутствуют crescendo и decrescendo, то это «потому, что тогда их не помечали, но они подразумевались» (Ромен Роллан).

— Прекрасно! Динамические оттенки подразумеваются даже в полифонических произведениях Палестрины,⁶ равно как и у композиторов всех времен.

* * *

— Обсуждая состояние музыки конца XVIII века, один из критиков пишет: *«Пропасть разделяла мастера фуги от ребнителеев сонат. Фугу изучали лишь для укрепления своих познаний в музыке, а эмоцию искали в нежной сладости итальянцев. Бетховен воспринимает влияние Гайдна в своих сонатах и симфониях, но отбрасывает то, что в Гайдне условно и риторично».*

— Условно и риторично? Многие не понимают Гайдна. У него все построено основательно, и его музыка преисполнена постоянной очаровательной выдумки. Его творчество, его необъятное творчество изобилует новшествами и неожиданностями. Непредвиденные повороты музыкальной мысли то и дело встречаются у мастера из Рорау. Осмею сказать, что он способен удивить больше, чем Бетховен; у последнего иной раз можно предвидеть, что будет дальше; у Гайдна — никогда. Он ускользает, у него наготове уже что-то новое и он постоянно преподносит нам неожиданные сюрпризы.

— Адольф Бошо считает, что из всех композиторов Моцарт отвечает больше всего «ангельской» стороне человеческой души и ее устремлениям.

— Возможно. Я с большим удовольствием читал очерки г-на Бошо о Моцарте и считаю их очень ценными.

— Адольф Бошо добавляет: «Вот, например, совсем рядом с ним [Моцартом] — Гайдн, похожий на него, как брат, но брат, обладающий меньшей поэтичностью. Увы, у Гайдна «очарование» чувствуется только изредка, и то ненадолго: едва оно наметилось, как его уже гонит «галантный» стиль или слишком точное, слишком формальное, то есть лишенное выразительности, развитие; Гайдн чаще всего представляет внешнюю оболочку, содержание которой раскроет Моцарт».*

— Возможно, что Бошо больше понимал Моцарта, чем Гайдна. А что же сказать тогда о «Сотворении мира» Гайдна? Разве можно более «ангельским» языком объяснить ребенку чудесное появление мира? А это ведь язык Гайдна. У него неисчерпаемая фантазия, а основательность его музыкальной архитектуры — такая же, как и у Моцарта, — не мешает ему быть поэтичным и выразительным.

Я уже давно говорю: познание всей глубины творчества Гайдна только начинается. «Отца симфонии» ждет такое же признание, какого дождался Моцарт в последние пятьдесят лет. Одним из откровений, которое блеснет светлым лучом в современном хаосе, будет возрождение Гайдна, заслуженное признание его гения, до сих пор недооцененного и плохо понятого.

«Гайдн никогда не стремился к обновлению синтаксиса и музыкального словаря своего времени».

— Все та же мания искать нововведения только ради них самих! Сколько чудесных произведений дал нам Гайдн, пользуясь синтаксисом и словарем своего времени! Вот что важно. Бах, Гендель, Гайдн, Моцарт иной раз переписывали произведения композиторов своей эпохи или произведения своих предшественников и подражали им. Они были «самобытными» не потому, что хотели прослыть таковыми, а силою своего гения.

— Говорили, что в отношении замысла и способа изложения между музыкальными фразами Гайдна и Моцарта очень трудно найти существенную разницу.

— Действительно, если услышишь фразу Гайдна после

* Adolphe Boschot. Mozart. Librairie Plon, Paris.

фразы Моцарта, можно подчас не отличить их друг от друга. Но оба мастера очень различны.

*«И все-таки тонкая и тревожная чувствительность моцартовских порывов очень отличается от спокойной уверенности и безоблачного оптимизма автора Прощальной симфонии.»**

— Это верно. Мне кажется, что преромантиком можно назвать скорее Баха, чем Гайдна. Однако у Гайдна встречаются моменты, когда он забирается в совсем не свойственные ему области, и тогда он выходит из рамок какой-либо классификации.

Как я вам только что сказал, сила Гайдна — в его фантастической изобретательности, и поэтому его музыка постоянно изумляет своей неожиданностью. Настоящая эпоха Гайдна — на этом я настаиваю — еще не наступила. Надо иметь в виду, что тридцать лет назад из очень большого числа его произведений было опубликовано, может быть, 30 процентов, а исполнялась лишь пятая часть опубликованного.

— *Некоторые полагают, что Гайдн и Моцарт обладают «редким даром» нравиться как знатокам, так и профанам.*

— Неискушенные слушатели будут в той же мере любить Баха, Шуберта и многих других, если их произведения будут исполняться так, как они того заслуживают. Помните, кому из композиторов отдавали предпочтение такие слушатели, как аудитория «Рабочей концертной ассоциации» в Барселоне, состоявшая исключительно из рабочих и служащих.

— *Кажется, благодаря долгоиграющим пластинкам творчество автора «Времен года» начинает приобретать большую популярность, и многие ценители музыки, как вы это предвидели, не могут прийти в себя от удивления, открывая столько сокровищ, о которых они раньше и не подозревали.*

— Вы меня очень обрадовали. Это начало исправления большой несправедливости. В музыке еще не кончили «открывать»... великих мастеров прошлого.

— *Что касается изменения в понимании и в манере исполнения произведений Моцарта, которое произошло пол-*

* Emile Vuillermoz. Histoire de la Musique. Librairie Arthème Fayard, Paris.

века назад, то не можете ли вы указать некоторых исполнителей, чей вклад был здесь решающим?

— Вена в известном смысле следовала традициям Моцарта, и можно было бы думать, что переоценкой творчества автора «Волшебной флейты» мы обязаны австрийской столице. Все же мне кажется, что это не так. У меня создалось впечатление, что углубленное понимание творчества Моцарта возникло во многих, если не во всех, странах. Думается, что если бы это движение началось только в Вене, ему было бы труднее достигнуть такого размаха и широты, свидетелями которых мы являемся.

Истинная причина этого, по моему мнению, кроется в тех переворотах, которые пережила музыка с начала нашего века. Началось с импрессионизма, а потом мы увязли в хаотической музыке. Артистов и слушателей в противовес этому инстинктивно повлекло к настоящей большой музыке, и они почувствовали желание глубже познать «сияние» Моцарта.

— Адольф Бошо считает, что «вагнеровская лихорадка», гораздо более, чем сам Вагнер, мешала углубленному пониманию «божественного Моцарта».

— Мне кажется, что увлечение Вагнером не так уж мешало пониманию Моцарта, потому что у Вагнера, что бы ни говорили, все объяснимо и все понятно с музыкальной точки зрения. Вполне естественно, что с появлением столь значительной и привлекательной личности, как Вагнер, временно стали пренебрегать другими именами, но это не относится к Моцарту. Ведь и до увлечения творцом «Лоэнгрин» маэстро из Зальцбурга не был ни достаточно известен, ни оценен по заслугам. Только в начале нашего века начинается переоценка моцартовского творчества; она еще более усиливается по мере распространения хаотической музыки, и из-за этого возникает необходимость приблизиться к красоте и величию настоящей музыки.

— Вы помните то время, когда Моцарт еще не был признан?

— Еще бы! Я помню время, когда иная из его симфоний служила затычкой в программе, в которой основными номерами были Бетховен, Вагнер...

На Моцарта смотрели как на безделушку; разумеется, прелестную, восхитительную, но все же в конечном счете безделушку. И, однако, я прекрасно помню, что это не

мешало некоторым великим артистам, как, например, Сен-Санс, уже тогда ставить Моцарта на должную высоту.

«Не легко охарактеризовать гений Моцарта. Едва ли он поддается какому-нибудь определению».

— Гений никогда не поддается определению. Как определить возвышенное или, скажем, простое очарование цветка? ..

— *О Моцарте принято говорить, что он сохраняет грацию и изящество, даже изображая что-нибудь ужасающее.*

— Такие оценки, как «грация» и «очарование» Моцарта, стали общим местом. В душе великого мастера множество тайников. Он умеет также изобразить и жестокость. Если ненависть и злоба существуют, как может их игнорировать композитор, когда он должен языком музыки обрисовать своих героев? И если композитор дает нам мастерское изображение злобы в музыке, разве можно поставить ему это в упрек?

— *Бетховен говорил по поводу «Дон-Жуана», что «великое искусство не должно себя осквернять, обращаясь к безнравственным сюжетам».*

— С каждым годом жизни в Бетховене укреплялся дух избранника, стремившегося лишь к чистоте и братству. Сюжет «Дон-Жуана» не мог понравиться этому благородному моралисту, но я считаю, что в «Дон-Жуане» только либретто Да Понте может вызвать сомнения в нравственности. Разве применим этот эпитет к музыке?

— *Письма Бетховена и его разговорные тетради свидетельствуют о силе его интеллекта. В письмах же Моцарта проявляется зачастую «ребячливость».*

— Эта «ребячливость» не должна нас смущать. Моцарт должен был испытывать постоянную радость музыкального творчества. Мне сейчас вспоминается Гранадос, которого я близко знал; в своих выражениях он был волен и бесхитростен. Ребячливые высказывания и замечания, — даже когда они грубоваты, — указывают на то, что у этих людей сохранилась младенческая душа, все время увлекаемая чудом творчества. Какими должны были быть высказывания и шутки Шуберта при его встречах с друзьями в Вене за кружкой пива? Это смех-разрядка, легкомысленный и простой. Когда Моцарт писал какое-нибудь письмо в грубовато-шутливом тоне, или Шуберт со стаканом в руке громко хохотал, не рождались ли тогда в их подсознании музы-

кальные творения, которые следует отнести к самой чистой поэзии, когда-либо встречавшейся нам?

— У Моцарта не было черновиков. Легкость, с которой он творил. . .

— Это как раз то, о чем я вам только что говорил, и, кажется, мне незачем повторяться. Когда Моцарт брался за перо, произведение уже было готово в его голове. Есть гении, которые творят даже во сне.

«В специфической области музыкальной выразительности Моцарт проявил себя решительным новатором и победителем. Во времена, когда тембровая окраска отдельных инструментов лишь в незначительной степени занимала композиторов, автор «Дон-Жуана» отнесся с исключительно тонким вниманием к звуковому колориту оркестровых инструментов, имевшихся в его распоряжении. Этот повышенный интерес был для того времени своего рода аномалией. Предшественники Моцарта, а также и его современники рассматривали оркестровые инструменты главным образом с точки зрения их диапазона, не придавая должного значения свойственной каждому из них тембровой окраске» (Эмиль Вюйермоз).

— Моцарт — новатор? Это не такой простой вопрос. Уже у Баха мы видим интерес к тембровой специфике различных инструментов. Что Моцарт является гениальным продолжателем в этом направлении, — с этим я готов согласиться.

— Среди многих композиторов, творивших для сцены, не принадлежала ли Моцарту привилегия в умении заставить говорить различные по характеру персонажи с одинаковой непринужденностью и музыкальной правдивостью?

— Вполне согласен. Все похвалы его гению как оперного композитора я считаю справедливыми.

— Адольф Бошо заявляет, что до Моцарта никто за исключением Баха не достигал такого прекрасного сочетания «выразительности и красоты». Шесть квартетов, посвященных Иосифу Гайдну,⁷ являются рубиконом, «разделяющим на два этапа всю историю музыки».

— Если даже это и не совсем так. . . я все же согласен, — простите мне этот парадокс.

— Адольф Бошо пишет: «Моцарта упрекают в излишнем тональном и гармоническом однообразии. Какая монотонность: тоника, доминанта, субдоминанта, первая, пятая,

четвертая ступени!.. В музыке Моцарта ясность тонального плана, его очевидность и спокойная уверенность — это как раз то, что придает неожиданность и силу всем выразительным эффектам. Малейшее изменение или модуляция становятся волнующими именно вследствие простоты и ясности тонального плана».

— Этот взгляд на художественную ценность «малейших изменений» и «модуляций» справедлив, но упрек, сделанный Моцарту по поводу «излишнего тонального однообразия», сам собою отпадает. Моцарт с бесподобным мастерством владеет искусством модуляции. Его музыка так многообразна, в ней нет ни малейшего намека на монотонность! В его произведениях можно найти постоянное разнообразие ритма, настроений, нюансов, модуляций, всегда примененных самым совершенным и естественным образом. Если появляется «ясность тонального плана», значит она вызвана музыкальной необходимостью.

— Бетховен говорил: «Самым значительным произведением Моцарта остается «Волшебная флейта». В «Дон-Жуане» еще заметно итальянское влияние.

— Можно было бы считать, что некоторые темы «Волшебной флейты» тоже вдохновлены итальянцами, как и некоторые мотивы Баха; даже в «Страстях» Бах пользуется манерой итальянского речитатива.

— Отмечалось, что итальянское влияние определенно выражено у Моцарта. Являются ли шедевры итальянской музыки нормой выразительности для мелодии и остается ли «певучесть» неотъемлемым элементом музыки?

— Что касается последнего, я вполне согласен. Но я не разделяю мнения, что «петь» можно только под влиянием итальянской школы.

— Разве нет известных реминисценций итальянского «bel canto» у мастеров, творивших после Моцарта?

— Весь вопрос в том, сказывается ли здесь непосредственное влияние итальянцев или это просто естественное выражение мелодии, которое может быть и неитальянского происхождения. Иначе говоря, являются ли инициаторами, законодателями норм мелодической выразительности именно итальянцы?

«Когда у Бетховена неожиданно прорывается его «демон», когда целая сцена характеризуется у него последовательностью нескольких нот, не следует говорить: «Вот

это действительно по-бетховенски», но надо сказать: «Вот это действительно по-моцартовски», так как такие сильные по драматизму эпизоды мы впервые находим в творениях Моцарта; именно он умел придать им такую волнующую силу» (Эдвин Фишер).

— В отдельных случаях, пожалуй, возможно допустить такое сопоставление, но в целом творчество Моцарта и Бетховена принадлежит двум весьма различным мирам.

— *Маэстро, не оставите ли вы нам воспоминание о творчестве Моцарта в вашем исполнении на виолончели? Почему бы вам не обработать для виолончели кое-что из его музыки?*

— Мне не приходила мысль заняться этим. Существует уже переложение для виолончели одного концерта, написанного для фагота.⁸ Мне часто приходила мысль, что Моцарт, создавший столько произведений для самых разнообразных инструментов, должен был сочинить концерт и для виолончели, но об этом, к сожалению, нигде не упоминается. Если Гайдн и Боккерини дали нам столь значительные с технической точки зрения сочинения, как их концерты, — то трудно объяснить, почему Моцарт не сделал того же. Я иной раз задавал себе вопрос: если действительно у него нет произведений для виолончели, не следует ли это приписать несовершенству техники игры на этом инструменте в его время? Но, с другой стороны, я имею основания полагать, что Боккерини, старший современник Моцарта, был крупным виолончелистом, если учитывать то техническое мастерство, о котором свидетельствуют его произведения.

Бетховен не решился сочинить концерт для виолончели; но все же он написал «Тройной концерт», самая значительная партия которого предназначена для виолончели. Это доказывает, что тогда исполнители еще не настолько свободно владели виолончелью, чтобы такой композитор, как Бетховен, уделил ей роль самостоятельно солирующего инструмента.

То же самое можно сказать и о Брамсе, написавшем «Двойной концерт». Но Брамс, услышав исполнение виолончельного концерта Дворжака, заявил, что, если бы он мог лишь вообразить себе, что на виолончели можно создавать подобные эффекты, он бы обязательно сочинил для нее концерт. Все это говорит о том, что игра на виолон-

чели развилась относительно недавно. Бах — исключение; он уже за два века предвидел ее будущее.

— Один музыкант писал о Моцарте: «Своим искусством он возносится к самым высоким сферам духовной зрелости, какие когда-либо были доступны земному существу. Отсюда проистекают и особые трудности в интерпретации его произведений, если задаться целью сохранить простоту его стиля».

— Мы должны исполнять произведения Моцарта, как и произведения любого другого композитора, так, как того требует их музыка, и мы должны это делать решительно, без предубеждения. Мы можем иногда и ошибиться, но все же лучше откровенно отдаться эмоции, чем чувствовать себя скованным предвзятыми мыслями, мешающими непосредственному переживанию.

* * *

«Рамо, Бах, Моцарт, Шуберт, Вагнер, Дебюсси и другие гениальные творцы музыки, обогатившие ее более плодотворными, более оригинальными и смелыми находками, чем Бетховен, — не удостоились такого единодушного преклонения, которое, наоборот, без усилия завоевано автором «Фиделио».

Вот уже несколько лет как некоторых музыкантов — и их немало — начинает удивлять эта аномалия, и они считают, что потомство вынуждено будет установить с большей точностью и справедливостью вклад каждого гениального композитора, черты и образ которого были невольной искажены в литературе. Как это ни парадоксально, но приходится признать, что Бетховен обязан своей диктатурой больше романистам и поэтам, чем музыкантам» (Эмиль Вюйермоз).

— Зачем употреблять слово «диктатура»? Необыкновенное сверкание гения Бетховена могло на время затмить славу других композиторов. Так бывало во все времена. Само время, — в этом мы убеждаемся и теперь, — наделяет каждого заслуженной славой.

А если уж говорить об отношении музыкантов к автору «Фиделио», то что же сказать о Шуберте, который покоится рядом с ним? О благоговейном отношении к нему Шумана и Листа? О никогда не опровергнутом преклонении перед ним Вагнера? Мне непонятно, почему приводятся подобные мнения.

Во всяком случае, гений Бетховена определяется не большим или меньшим количеством новшеств, которые он ввел в область музыки, а значением возвышенного содержания его творчества. На мой взгляд, все, что говорили о нем — правду или неправду, — не может ослабить света, принесенного нам этим гениальным умом, который мы должны рассматривать во все времена как один из самых ярких светочей, когда-либо дарованных человечеству.

«...Какая пропасть отделяет общие места, встречающиеся в девяти симфониях, от величественных мыслей, изобилующих в сонатах и квартетах...» (Эмиль Вюйермоз).

— Все гении в течение своей жизни прошли определенный путь развития, протекавший под влиянием собственного их опыта. Однако общее у них — творческая потенция, и у Бетховена зародыш ее проявляется, может быть, более, чем у других, уже в первых его опусах.

По-моему, важно отметить именно это, а не определенные приемы развития, неминуемо носящие отпечаток этапов, через которые должен пройти каждый.

— Говорили, что уже в первых трио и сонатах чувствуется зрелый Бетховен.

— Да, уже его первые опусы предвещают Девятую симфонию и Торжественную мессу.

— Не правда ли, его опус № 1 — это то восхитительное ми-бемоль-мажорное трио, которое вы исполняли в этом году совместно с Истоминным и Фуксом⁹ в церкви св. Михаила де Куша?

— Да; но Бетховен написал его в двадцатипятилетнем возрасте. Нельзя забывать о всех юношеских попытках, всех неуверенных поисках, предшествовавших, вероятно, той зрелости, о которой свидетельствует это трио.

— Принимаете ли вы известное разделение творчества Бетховена на три периода?

— Да, если из него не делают нелепых выводов, а просто определяют им различные фазы эволюции композитора.

— Действительно ли произведения третьего периода более «глубоки» и «более значительны по музыке», чем предыдущие?

— Более «глубоки» — да. Бетховен последних лет устремляется лишь в область возвышенного. Но вообще я не осмеливаюсь утверждать, что последние его произведе-

дения с художественной точки зрения совершеннее других, даже относящихся к первым годам его творчества. Нельзя отрицать — и это без преувеличения — что опус № 1 является шедевром в полном и исчерпывающем смысле этого слова.

— Дебюсси упрекал Бетховена в том, что он «описывает», вместо того чтобы «подсказывать», «внушать», — что, по мнению автора «Пеллеаса», составляет истинное свойство такого искусства, как музыка.

— Можно подсказывать, но можно и описывать. Важен результат, а не прием.

— В одном из квартетов Бетховена можно встретить термин «*malinconia*»,¹⁰ не правда ли, маэстро?

— Да.

— Был ли творец «Аппассионаты» первым, выразившим в музыке меланхолию — настроение, которое в скором времени произвело столько опустошений среди художников и артистов, зараженных «болезнью века»?

— Как я вам уже говорил, Бах выразил в музыке все переживания души, в том числе и меланхолию. И, мне кажется, то же можно сказать и о Моцарте.

— Маэстро, не следовало ли бы нам разграничить чувство грусти и меланхолию, предоставив последнюю романтикам, которые присвоили ее себе и выставляли напоказ — добавим, не всегда с одинаковой степенью искренности?

— Возможно. Несмотря на то что грусть и меланхолия — чувства различные, иной раз бывает трудно их разграничить. Это особенно касается музыки, восприятие которой не может опираться на интеллектуальные понятия и при исполнении которой эмоциональная реакция интерпретатора и его аудитории бывает бесконечно разнообразной.

Все зависит от того, как мы себе представляем романтизм; если говорить о силе выражения чувств, то надо вернуться к Баху.

Вся музыка Баха пропитана выразительностью, порой необыкновенно яркой и бьющей через край.

— А что скажете вы о романтическом восприятии природы Бетховеном не как чего-то, находящегося вне художника, а как стихии, с которой он сливался воедино? Не является ли создатель Пасторальной симфонии родоначаль-

ником этого романтического направления, он, который писал: «Никто не любил природу больше меня»?

— Это зависит от нашего представления о природе как о начале, вдохновляющем музыкальное произведение. Кто может нам точно сказать, как воспринимали природу некоторые итальянские композиторы XVII века, как воспринимали ее Бах, Гендель и многие другие? В музыке труднее, чем в литературе, установить определенные границы между отдельными направлениями, например между классицизмом и романтизмом.

Естественно, что пафос Бетховена более оттеняет некоторые аспекты романтической музыки, но делать из этого вывод, что эти аспекты ведут свою родословную от Бетховена,— на это я не решусь: мысль совершает здесь слишком большой скачок.

— Не идет ли специфическая патетика Бетховена от глубочайшей сосредоточенности его души?

— Но и у Моцарта, хоть это не явствует с первого взгляда, тоже была «сосредоточенность души».

«Что всегда изумляло толпу, — отмечает Артур Онеггер¹¹, — так это существование глухого композитора. Не исключено, что значительную долю выражаемого Бетховену восхищения следует отнести за счет сочувствия его недугу. И действительно, даже не говоря о трагичности его состояния, одно то, что композитор не мог слышать исполнение своей музыки, создавало ему огромные технические трудности. Однако... я склонен думать, что глухота, замкнувшая его в самом себе, способствовала сосредоточению его гения, а также отстранила его от пошлости и банальности его времени».*

— Глухота, несомненно, отразилась на характере Бетховена. Все же, мне кажется, что уже сила его духа была способна оградить его от банальности, которая окружала его, как и нас.

— Каким представляется вам Бетховен как человек?

— Таким, каким его изображают документы, доставшиеся нам от него, свидетельства его современников и описания его биографов. Собственного образа у меня нет.

* Arthur Honegger. Je suis Compositeur. Editions du Conquistador, Paris.

Но все же я мог бы вам сказать, что я видел Бетховена и говорил с ним... во сне. То был Бетховен последнего периода своей жизни, человек, отмеченный печатью великой и безмятежной скорби.

— *Маэстро, когда писатели, а не музыканты говорили об авторе «Героической»...*

— Все зависит от того, как они брались за это дело. Я, например, вполне одобряю биографию, написанную Эдуардом Эррио. Наоборот, не отрицая заслуг и интереса, который представляют труды Ромена Роллана, я нахожу, что он порой забирается в технические дебри, что ему, пожалуй, не слишком рекомендуется делать.

— *Я слышал мнение, что в опере «Фиделио» автор проявляет себя скорее как поэт, нежели как театральный композитор.*

— Действительно, говорят, что театр стеснял творческие силы Бетховена. Может быть, это и так. У каждого свое мнение. Однако можно ли оспаривать, что, всякий раз когда мы слышим «Фиделио», у нас остается неизгладимое впечатление?

— *Вагнер в своей книге «Моя жизнь» передает слова Бакунина,¹² сказанные ему в Дрездене: «Да, все будет сокрушено. Только одно останется жить вечно — Девятая симфония».*

— Да, она действительно заслуживает бессмертия. Но, может быть, Бакунин имел в виду только Гимн братству, которым заканчивается симфония.

— *«Обнимитесь, миллионы!»¹³ Когда в наши дни слышишь этот призыв, невольно вспоминаешь о водородной бомбе!..*

— Несмотря на угрозы и мрачные предсказания, нам не следует отчаиваться. Я верю, что наступит день, когда «Оду к Радости» будут петь все народы мира.

Я записал эту мысль в книгу Лиги Наций в Женеве¹⁴.

— *Д'Энди писал: «В сонатах Бетховена доминирует искание идеи». Наоборот, Фуртвенглер, предварительно подчеркнув, что Бетховен не поэт, не моралист, не философ, но только композитор, заявляет: «Бетховен более других музыкантов стремился ответить на волновавшие его вопросы языком одной лишь музыки... он и полпути не сделает, чтобы пойти навстречу поэту. Вот почему он не станет ни лириком, как Шуберт, ни музыкальным драматургом, как*

Вагнер. И если он им уступает в умении сочетать слова и музыку, то это не оттого, что он менее музыкант, чем они, а, наоборот, он более, чем они, музыкант, исключительно музыкант».

— Сначала я должен заявить, что, на мой взгляд, никому не удавалось быть «более музыкантом», чем Шуберт. Что Бетховен отвечал языком одной лишь музыки на волновавшие его вопросы, — это мне кажется очевидным и неоспоримым. Однако, должен признаться, мне неясно, куда клонит Фуртвенглер в этих высказываниях, возможно, страдающих некоторыми преувеличениями. Как же тогда объяснить ту глубокую экзальтацию, которой насыщен Гимн братству Девятой симфонии; в нем ведь можно усмотреть полное единство музыки и главной идеи оды Шиллера. Я привел это лишь в виде примера.

— *Фуртвенглер заявляет как раз в отношении финала Девятой симфонии: «Эта тема — тема из тем, тема, могущая служить для всех примером, величайшая находка музыканта — ни в коем случае не могла быть создана для истолкования или выражения определенного текста. Можно было бы сказать обратное — что именно стихи истолковывают тему».*

— Эта тема — музыкальный и исключительно музыкальный венец симфонии; но я не могу согласиться с мнением, что она не вдохновлена «Одой к Радости». Она вызывает во мне почти религиозное впечатление, религиозное чувство братства; я ощущаю в ней величественное воплощение в музыке поэтического гуманизма Шиллера.

«У Бетховена не было недостатка в гениальных находках, особенно — в создании тем и в их разработке. Однако не это характеризует его гений, и те, кто видят у него главным образом «труд», не очень ошибаются. Но интуиция Бетховена идет гораздо дальше, и это позволяет ему в лучших его произведениях создать некую стройную систему музыкальных тем, как бы предназначенных для того, чтобы сочетаться между собой и дополнять друг друга в силу какой-то неизбежности или закономерности, дабы «согласие» их сообщило произведению его полноту и его подлинно бетховенскую жизненность» (Вильгельм Фуртвенглер).

— Если бы Бетховен обладал лишь одной способностью, например, находить замечательные темы, но в то же

время у него отсутствовало то качество, о котором упоминает Фуртвенглер,— он не был бы великим композитором. Он велик именно потому, что обладает, среди прочих, и этими двумя способностями. Что касается его тем, то, действительно, по их эскизам видно, каким изменениям они подвергались и какие трудности зачастую испытывал Бетховен, придавая им окончательную форму.

Например, медленная часть «Героической», прежде чем принять естественную и окончательную форму, должна была пройти через множество фаз. Вероятно, у Моцарта и у Шуберта дело обстояло иначе; осмелюсь предположить, что темы в их сознании зарождались сразу.

Бетховену материал давался куда труднее, и его произведения достигают совершенства лишь после ряда преобразований. Иногда этот труд приводил к изменению одной единственной ноты, как, например, в начальной теме Девятой симфонии (манускрипт этого наброска хранится у меня), где изменение одной аккордовой ноты привело в окончательной редакции к простому изменению ритмического рисунка.

«У Баха вся пьеса, включая и развитие, как бы заключена в своей теме; в сущности говоря, Бах никогда не уклоняется от того, что ему подсказывает его главная тема, даже когда, — как, например, в фуге, — он противопоставляет ей другую или несколько других тем: изложение всегда остается в основном монотематичным. . . Если у Бетховена внутренняя необходимость развития темы не менее настойчива, чем у Баха, то все же путь ее преобразования не предопределен заранее, как у Баха, потому что у Бетховена не все зависит от одной первой темы. Он излагает несколько тем, и от их противопоставления и взаимопроникновения зависит общее развитие произведения» (Вильгельм Фуртвенглер).

— С этим я согласен; у Баха и у Бетховена так именно и обстоит. Но Бетховен испытал потребность противопоставлять темы и заставлять их взаимно проникать друг в друга. Невольно приходит сравнение со стволом дерева и его многочисленными разветвлениями. Бывает, что Бетховен появляется с темой, которой никак не ожидали. Хочется спросить: откуда она взялась? Требования музыкальной выразительности были иными у Баха, и соответственно им он и поступает иначе: путем разработки в глубь

начальной темы, как мы уже имели случай отметить. Является ли бетховенская форма новшеством? Конечно, да; но до нее он дошел, желая попросту выразить непосредственно и ясно то, что у него было на душе.

— Ганс фон Бюлов¹⁵ когда-то сказал: «„Хорошо темперированный клавир“ — это *Ветхий завет*, а сонаты Бетховена — это *Новый завет*». Приемлемо ли такое сравнение?

— Да. Но я склонен считать «Хорошо темперированный клавир» и Ветхим, и Новым заветом. Для меня, как я вам уже говорил, он основа всей музыки.

* * *

— Андре Кёруа пишет: «Индивидуализм — самый яркий признак романтизма, индивидуализм, который побуждает композиторов отражать в своих произведениях не только свою личность, но и превратности своей жизни. В творениях Баха, Моцарта и даже Бетховена ничто не вызывает представления об этом».* Такие категорические высказывания вас, верно, не удовлетворяют, маэстро?

— Вопрос не только в этом. Я не представляю себе, как может получиться полное разграничение между произведениями композитора и «превратностями его жизни». Они всегда, и это естественно, отражаются в его творчестве. По случаю отъезда одного из своих друзей Бах сочинил пьесу, проникнутую печалью разлуки. И можно бы привести множество других примеров! Спрашивается, что знаем мы в большинстве случаев о чувствах, идеях, мечтаниях, вдохновивших произведения великих композиторов?

— У Шуберта, говорили, нет ни цели, ни доктрины, он «весь исполнен музыки».

— И все же Шуберт, не будучи «доктринером», сумел выразить свои чувства в музыке в форме, присущей великому мастеру.

— Одни пришли к выводу, что весь уклад его жизни не соответствовал глубине его таланта; другие же считали, что его жизнь служит примером скромности.

— Его жизнь действительно является примером простоты и скромности. Шуберт — это пример великого арти-

* André Coeuroy. Schubert, dans «La Musique, des origines à nos jours». Librairie Larousse, Paris.

ста без претензий, он никогда не зазнавался. Не должен ли он служить образцом для артистов всех эпох?

«Он достигает совершенства в произведениях малой формы: песнях, вальсах, экспромтах, музыкальных моментах. . .» (Андре Кёруа. Шуберт).

— Прекрасно. А его крупные произведения?

— «. . . В произведениях большого дыхания Шуберт не подчиняется классическим традициям разработки тематического материала. В его произведениях романтизм проявляется в том, что он придает различные оттенки одной и той же теме, разнообразя гармонию или тональность. Ни один композитор эпохи романтизма не дал большего в области гармонии» (там же). Спорное мнение?

— В высшей степени спорное! А что сказать тогда о Бетховене?

— А Шуберт-симфонист? «Неоконченная» очень популярна, до-мажорная — менее. Остальные. . .

— Теперь симфонии Шуберта стали всё больше и больше понимать. Когда-то существовало предубеждение в отношении «длиннот» автора «Неоконченной»: эти так называемые «длинноты» не существуют. Однажды в Вене у Карла Витгенштейна ¹⁶ я видел старую рукопись Второго трио Шуберта (для фортепьяно, альты и виолончели), в котором на полях имелись пометки Иоахима, а также и одна купюра; это доказывает, что даже великие артисты ошибаются; купюрам нет места в музыке Шуберта. Иоахим ошибался, как в свое время ошибались Шуман, Гуно, Григ и многие другие в оценке некоторых произведений Баха.

— А в квинтете с двумя виолончелями, который вы исполняли. . .

— Сколько раз я его исполнял! И всегда с восхищением и глубоким волнением.

— Ощущаете ли вы эту «тоску», эту невыразимую тоску, тайной которой обладает якобы один Шуберт?

— А сколько еще чувств выражено в его музыке!

— «Чувствительность исключительно интимного характера, не приспособленная для театра». Но все же есть «Розамунда» ¹⁷. . .

— «Розамунду» я предпочитаю сотням оперных партитур.

— В своих фортепьянных произведениях, считает Андре Кёруа, Шуберт — и «завершение» и «начало ново-

го». «Завершение» — если иметь в виду установившуюся форму сонаты или концерта, в которых он не стремится к новаторству. Он предвестник в произведениях «малой и свободной формы, открывающих путь равным образом «Новеллеттам» Шумана, «Песням без слов» Мендельсона, «Годам странствий» Листа и «Экспромтам» Шопена».

— Это определение до некоторой степени справедливо, только не надо забывать, что Бетховен — также предвестник «малой и свободной формы»: в «Багателях»¹⁸ он пользуется формами, которые лучше всего отвечали его свободной фантазии.

— Шуберт «непревзойден в песнях».

— С этим я согласен. В его песнях мы находим не только красоту самого напева; сопровождение приобретает в них выразительную силу, которую мог ей придать только великий мастер.

«Он не вносит конструктивных новшеств, но он заключает в классическую форму выражение своих переживаний. Это торжество индивидуальности» (Андре Кёруа. Шуберт).

— Зачем же ему было вносить новшества, если обычные формы сонаты или симфонии не стесняли его творений, столь личных по своему характеру? Он дал нам своей музыкой то, чего никто другой не смог дать, то, что его характеризует и индивидуализирует. Слушая произведение Шуберта, никто не скажет, что он чем-либо напоминает Бетховена или какого-нибудь другого композитора. Это «его музыка», «музыка, свойственная ему одному», и она говорит нам и волнует нас так, как никакая другая.

— *Маэстро, правда ли, что вы дирижировали си-бемоль-мажорной мессой Шуберта в исполнении вашего оркестра и хора «Orfeo Gracien»?*

— Да. Это произведение исполняют очень редко.

— *Как и многие другие вещи Шуберта. Не находите ли вы, маэстро, что потомство отнеслось к нему несправедливо? Лишь очень малая часть его огромного творческого наследия появляется в программах концертов.*

— Произведения Шуберта очень часто играют в камерных концертах. Что касается его симфоний, то в недалеком прошлом с ними происходило то же, что и с произведениями Моцарта, и происходит до сих пор с произведениями Гайдна: их исполняли как нечто второстепенное. Забвенню их,

вызванному непониманием, уже приходит конец. Что касается меня, то с каждым годом я все больше восхищаюсь Шубертом—одним из самых безупречных поэтов в музыке.

«Шуман довольно поздно стал композитором; он всегда оставался своего рода тружеником, очаровательным, единственным в своем роде, но чувствующим себя более в своей стихии в интимном, нежели в грандиозном».*

— Может быть. Ведь каждый артист самобытен.

«Как только в его симфоническую музыку вливается рояль, интерес сразу повышается. И поэтому так превосходит его ля-минорный концерт для фортепьяно (...)» (Андре Кёруа. Шуман).

— Это замечание кажется мне неуместным. С роялем или без него—в его музыке всегда говорит все тот же замечательный поэт.

— Несколько лет назад был обнаружен скрипичный концерт, написанный Шуманом по просьбе Иоахима;¹⁹ это произведение было предметом споров...

— Я этого концерта не знаю и судить о нем не могу.

— Многие биографы Шумана лишь вскользь упоминают о том, что им написан и концерт для виолончели.²⁰

— Это потому, что они не понимают его достоинств. Этот концерт—одно из самых прекрасных произведений; он великолепен от начала до конца.

«Темы Шумана всегда кратки: лишь редко они выходят за пределы четырех тактов; их рисунку свойственно восходящее движение, придающее мелодии интонацию вопроса, очень характерную для мятущегося духа Шумана».

— Это верно.

— Фуртвенглер говорит по поводу Шумана о его «преждевременно прерванных взлетах». Толковали и о том, как трудно, а то и невозможно, было автору «Симфонических этюдов» развивать свои темы. «Лаконичность тем,—подчеркивает Кёруа,—вызывала упрек в «коротком вдохновении» Шумана. Коротком? Отнюдь нет, но отрывистом, хоть Шуман и романтик, но он немногословен».

— Не может быть и речи о «коротком вдохновении», так как в любом из его произведений от начала до конца вдохновение не ослабевает. Именно Шуман полон вдохно-

* Andre Coeuroy. Schumann, dans «La Musique, des origines à nos jours». Librairie Larousse, Paris.

вения в самом глубоком смысле этого слова. Структурные элементы его произведений как раз наилучшим образом соответствовали тому, что он хотел выразить; совершенно не к стати говорить о каком-то неумении Шумана развивать темы. Если темы Шумана кратки, то это потому, что именно их лаконичность выражает характер свойственного ему вдохновения, а не потому, что автор не смог или не сумел их развить.

*«Гений Шумана — наиболее многогранный из всех, которые когда-либо вдохновляли музыканта» (Рене Дюмениль)*²¹).*

— Я того же мнения.

«Как-то раз, когда ему надо было определить свою индивидуальность, Шуман ради забавы создал себе символический двойник, но эту психологическую проблему он смог разрешить, лишь раздвоившись и перевоплотившись в двух враждующих близнецов — Эвзебия и Флорестана. В этом заключалось указание, прозорливость которого все его биографы вынуждены были признать.

В Шумане всегда жили два человека, чуждых друг другу: печальный мечтатель и пламенный проповедник... Во всей жизни Шумана доминирует эта двойственность инстинктов, стремлений, философских и артистических склонностей. Эта внутренняя неуравновешенность должна была в конце концов довести его до трагического кризиса, в котором утонул его разум» (Эмиль Вюйермоз).

— Это интересное мнение. У всех великих художников можно найти не только двойственность, но даже множественность стремлений; глубже анализируя гений Шумана, мы нашли бы в нем еще и другие черты и характерные особенности, о которых своевременно было бы упомянуть.

— *Что касается его песен: «Сама их мелодия как бы олицетворяет поэтическое чувство, к которому Шуман был тем более восприимчив, что вся его юность была овеяна поэзией. Его литературное чутье, очень верное и тонкое, дает ему несомненное преимущество перед Шубертом» (Андре Кёруа. Шуман).*

— Правда, что Шуман в своих песнях передавал не только характер текста, но и смысл каждого слова, может быть, полнее, чем Шуберт. Вдохновение Шуберта

* «Le Monde», Париж, 5 августа 1953 г.

стремилось, главным образом, передать настроение, содержащееся в тексте, выделить музыкальную идею из идеи поэтической; вместе с тем мы видим, что он часто поддается и магическому очарованию отдельных слов. Во всяком случае, бесполезно утверждать, что автор цикла «Любовь поэта» в чем-то превосходит автора «Прекрасной мельничихи» или уступает ему.²²

— *Что скажете вы о таком мнении самого Шумана: «Считайте преступлением всякое изменение, внесенное в произведения великих мастеров, любое сокращение или добавление? Это было бы величайшим оскорблением, которое вы могли бы нанести искусству».*

— Можно еще более оскорбить искусство: это — лишить исполнение выразительности и жизни из ханжеского уважения к мертвой букве написанного. Поскольку запись представляет собой лишь очень несовершенный способ выражения, как могли великие мастера дать все нужные указания? Разве сам Шуман или любой другой композитор их дает?

Многие музыканты придерживаются мнения, что инструментовка была слабым местом у автора «Весенней симфонии»,²³ и некоторые дирижеры берут на себя смелость изменять в отношении оркестровки те или иные эпизоды его симфонических произведений. Не разделяя подобного мнения, я в своих концертах всегда придерживался авторского оригинала; но вместе с тем я не осуждаю тех, которые со всей искренностью считают, что действительная преданность музыке выдающегося композитора обязывает к подобным изменениям. Что касается Бетховена, то можем ли мы осудить некоторые поправки в оркестровке, которые сделал, например, Вагнер в скерцо Девятой симфонии? Конечно, нет!

— *Если мы теперь перейдем от Шумана к его большому другу — Мендельсону, перед нами возникнет вопрос: чем объяснить, что музыкой Мендельсона с некоторых пор стали несколько пренебрегать?*

— Может быть, причина заключается в том, что он был слишком большим знатоком своего дела и поэтому его музыка не по плечу современным профанам.

— *Изыщество, ясность, благородство Мендельсона... Его называли «Мурильо»²⁴ в музыке».*

— Да, о таком сравнении мне приходилось слышать. Но

ведь дело не в сравнениях, их может быть много! В принципе я отдаю предпочтение музыканту, а не художнику.

— Я читал, что восхищение Мендельсона Шуманом и Листом «было небезоговорочным».

— О сдержанности в отношении Шумана я не слышал, а что касается Листа — об этом я знаю. Мне кажется, что причину ее надо искать в группировках, существовавших тогда в музыкальном мире (Мендельсон—Шуман—Брамс и Вагнер—Лист).

— Не был ли автор «Фингаловой пещеры»²⁵ романтиком без крайностей и восторженности?

— Он был романтиком, которого не сковывал классический стиль, романтиком, умевшим разрешать сложнейшие проблемы музыкальной формы со свойственной ему фантазией и изяществом.

— Оказал ли влияние мендельсоновский стиль на немецкую и иностранную музыку?

— Еще бы! Было время, когда все музыканты испытывали на себе обаяние Мендельсона, настолько сильно сказывалось влияние его творчества. В эту эпоху все музыканты — и я в том числе — прежде чем понять и полюбить Бетховена, должны были пройти через культ Мендельсона.

Действительно, в последние годы Мендельсоном несправедливо пренебрегали. Но он из тех, которые вернутся к жизни, не сомневайтесь в этом.

* * *

*«Новшества Листа начались с того, что он дал пальцам полную независимость. Вместе с тем он не довольствовался изолированными движениями кисти, но прибегал и к подвижности локтя, плеча и всей руки в целом, которым также была возвращена их независимость; руки его, скрещиваясь, подменяли одна другую, делали огромные скачки с проворством фокусника. Лист старался найти опору движениям пальцев и всей руки в мышцах спины, используя движения всего туловища, до тех пор скованного, а теперь извивающегося в ритмическом порыве» * (Эмиль Х а р а с т и).*

* Emile Haraszti. Liszt et la Musique hongroise, dans «La Musique, des origines à nos jours. Librairie Larousse, Paris.

— Все великие артисты вносят что-нибудь новое. Лист стремился придать роялю оркестровую звучность; но это не значит, что он вводил новшества *motu proprio* [из страсти к ним]; вероятно, он и не задумывался о движениях всего туловища. Его идеей было трактовать рояль как потенциальный оркестр, а из этого уже вытекала необходимость новых движений и свободного положения всего тела.

— Я читал, что Лист был потрясен, когда впервые услышал в Париже Паганини;²⁶ после этого он длительное время изучал рояль, стремясь подчинить его себе в такой же степени, в какой Паганини это сделал со своею скрипкой.

— Уже до отъезда в Париж у Листа были собственные взгляды на фортепьянную игру; это понимание не основывалось на подражании кому-нибудь или на чем-либо изученном, — оно было присуще ему одному. Паганини произвел на Листа огромное впечатление, такое, какое он производил на всех слышавших его; потому что знаменитый виртуоз умел пользоваться всеми возможностями скрипки так, как никто другой до него.

«Из всех его произведений двадцать венгерских рапсодий являются самым живым воплощением его венгерского стиля. В них он разрабатывает, возможно под влиянием полонезов Шопена, песни композиторов-дилетантов его времени, распространенные в народе цыганами» (Эмиль Харасти).

— По-видимому, Лист хорошо знал фольклор своей родины; однако он мне не представляется истинным венгерцем. Рапсодии, несмотря на их венгерский колорит, являются частью всего творчества Листа, в которой он воплотил те же идеи, что и в других своих произведениях для фортепьяно (при этом он всегда стремился к оркестровым эффектам). В творчестве Листа нельзя усмотреть исключительно мадьярский характер.

— Припоминаете ли вы, маэстро, свою беседу с Бартоком и Кодай во время вашего пребывания в Венгрии? Вы тогда спрашивали, признают ли они Листа, по его рапсодиям, одним из своих предшественников в создании венгерской музыки.

— Этого я не помню. Если в музыке Бартока, Кодай и других венгерских композиторов я чувствую музыку, проникнутую соками родной почвы, венгерский элемент в творчестве Листа остается, по-моему, в стороне, то ли по при-

чине универсальности Листа, то ли из-за среды, в которой он жил, а может быть еще, и из-за его идеологии. В рапсодиях он доказал, что может ассимилировать характерные черты своего народа; любопытно отметить, что Лист, умевший, когда он того хотел, показать себя настоящим венгерцем, лишь в малой степени проявил свою национальную особенность во всех остальных произведениях. Вот о Шопене этого нельзя сказать; Шопен — поляк до мозга костей.

— *О симфонических поэмах Листа: «„Credo“ Берлиоза — вот источник, из которого возникла построенная на ассоциациях и описаниях музыка Листа. Но творческие концепции этих двух композиторов совершенно различны. Берлиоз в основном пользуется структурой бетховенских симфоний как рамкой, в которую он заключает свои музыкальные картины. Симфонические поэмы Листа принимают различные формы: в каждой пьесе отдельные части соединяются в виде цепи, выражающей последовательные психологические моменты, заключенные в лаконичной программе».*

— Листа считают создателем симфонической поэмы, но его произведения едва ли следует отнести к программной музыке. Тем не менее именно он дал нам идею программности: он нашел и развил особую музыкальную форму, построенную на главной и побочных темах, эпизодах и т. д.; эта новая музыкальная форма и лежит в основе симфонической поэмы.

— *Я только что упомянул о Берлиозе. Мне кажется, что вы ставите его очень высоко.*

— Да, очень. Иногда бывает искушение назвать его творчество «чудовищным», так он нарушает общепринятые приемы. Его произведения свидетельствуют о лихорадочном, почти бредовом уме их автора, но и о какой гениальности! «Осуждение Фауста»²⁷ — одно из его произведений, которым я больше всего восхищаюсь.

— *О Листе и Вагнере: «Темы-характеристики в музыке Листа имеют то же назначение, что и лейтмотив в музыке Вагнера; но кому из них принадлежит приоритет? .. чтобы решить этот вопрос, мы не располагаем еще достаточными хронологическими данными... Но очевидно, что альтерированные аккорды и энгармонизмы в опере «Тристан и Изольда» никогда не были бы сочинены Вагнером без влияния Листа...»*

— Из переписки Листа и Вагнера видно, что автор «Тристана» сам признает, сколь многим он обязан в своем творчестве своему другу и благодетелю. Симфонические поэмы Листа — это уже в какой-то степени Вагнер до Вагнера.

«...даже если допустить, что хроматизм в раннем творчестве Листа носит шопеновский отпечаток, все же Лист пошел гораздо дальше Шопена в смысле извлечения всех возможностей из последовательности аккордов».

— У Шопена, по-моему, нет ничего общего с Вагнером. Именно Лист, а не Шопен, наложил свой отпечаток на хроматизм в музыке автора «Тетралогии».

«...Тем самым он не только явился предвестником импрессионистской манеры письма, но и сообщил линейной музыке богатство гармонического движения...»

— Этого я не вижу.

«...Лист был первым среди новаторов в области гармонии. В Берлине его современники ополчились против его диссонирующих аккордов, обвиняя их в музыкальном „терроризме“».

— Ни у Листа, ни у Вагнера нет никакого музыкального «терроризма»: в их музыке одно всегда вытекает из другого, и все всегда объяснимо. «Терроризм» появился позднее...

«Именно рояль развил у Листа то гармоническое богатство, которое в своем хроматическом устремлении порой приобретает у него самый дерзновенный облик. Исключительным разнообразием своих гармоний Шопен и Шуман также обязаны своим пианистическим достоинствам» (Эмиль Харасти).

— Дерзновенный облик? Это верно, но у него нет ничего странного, все совершенно объяснимо. Столь же понятна и гармоническая структура Шумана, который также изобрел свой хроматизм, а что касается хроматизмов и избытка модуляций, то их можно найти уже у Шуберта.

Не думаю, чтобы рояль способствовал их устремлениям в области хроматизма,— это было художественным требованием той музыки, которую они сочиняли.

— Я читал, что в 1860 году Брамс, Иоахим и другие опубликовали манифест против «музыки будущего», имея в виду как Вагнера, так и Листа.

— Взаимное непонимание, царившее между обоими течениями, было весьма прискорбно. Время, к счастью, сглаживает все мелочи и укрепляет престиж истинных мастеров. То, что для новых поколений будет с каждым днем иметь все большее значение у Вагнера, Листа или Брамса,— это их музыка; соперничество и полемика будут казаться все более и более устаревшими.

— *Вы всегда отзывались с глубоким восхищением о великодушии Листа и о бескорыстном покровительстве, которое он оказывал многим своим друзьям. Веймар, говорят,— это целая эпоха в истории музыки.*

— Дело не только в Веймаре. Высокое место, отведенное Листу в истории музыки, объясняется тем излучением, которое исходило из его музыкального творчества и его легендарной личности. Универсальность и благородное великодушное гения Листа направляли его интересы ко всем творческим и исполнительским проявлениям современной ему эпохи. Впрочем, есть одно исключение, о котором нельзя умолчать: музыка Брамса. Лист — восторженный вагнерианец — не оценил по достоинству творчества этого мастера.

— *Даже в преклонном возрасте Лист проявлял заботу по отношению к молодым композиторам. По его настоянию «Самсон и Далила»²⁸ Сен-Санса была впервые поставлена в Веймаре.*

— Припоминаю, с каким глубоким уважением Сен-Санс отзывался о Листе. В этом уважении, должно быть, была значительная доля признательности.

— *Вы мне как-то говорили, маэстро, что у всех знакомых вам учеников Листа вы могли заметить, как живуче было в них огромное впечатление, оставленное их учителем.*

— И еще как! Я ощущал его у всех моих друзей, которые некогда учились у Листа. Они все были выдающимися пианистами — Бузони, Зилоти, д'Альбер,²⁹ Зауэр³⁰ и другие.

Вот, например, Зилоти, человек вполне нормальный, говорил мне иногда совершенно спокойно: «Я чувствую себя сегодня счастливым. Лист в эту ночь сообщил мне то-то и то-то». Жена Зилоти разделяла с ним этот энтузиазм. «Замечательно!» — отвечал я. Что мне оставалось делать? Проявлять критический дух казалось мне в этом случае жестоким.

— Александр Бородин писал после посещения Веймара:³¹ «Лист никогда не навязывает ученикам своих методов, не делает педантичных замечаний, касающихся фортепьянного туше и приемов постановки рук; он предоставляет каждому полную свободу в выборе приемов для достижения желаемого результата».

— Что же он в таком случае делал? В чем состояло его преподавание?

— Разве Зилоти вам об этом не рассказывал?

— Это может показаться странным, но он действительно никогда не говорил мне о педагогических приемах своего учителя. Я заметил, что он избегал беседы на эту тему.

— А другие ученики Листа, например Бузони, Зауэр?..

— Нет, и они мне об этом ничего не говорили. Однако все мои беседы с Зилоти неизменно приводили к разговорам о Листе. Когда мой друг играл на рояле, казалось, что это играет сам Лист. Он и по внешности напоминал мне Листа: тот же рост, та же фигура, те же руки, даже одинаковые бородавки на щеке. Зилоти был совершенным двойником Листа.

Бузони — тот играл совсем по-другому.

Понятно, что с такими замечательными учениками Листу не приходилось тратить свои силы на чисто техническую сторону дела; но все же я бы очень хотел знать, в чем именно заключались его уроки.

— ...

— Ведь не только ученики Листа, но и вообще все, кто с ним общался, подпадали под его влияние. Зилоти мне рассказывал, что в любом обществе, где находился Лист, — хотя бы там даже присутствовали короли и принцы, — настоящим королем был Лист.

— А концерт, который Антон Рубинштейн...

— Дал однажды неподалеку от Веймара. Да, Зилоти мне о нем рассказывал не один раз. Лист посоветовал своим ученикам послушать знаменитого пианиста и рассказать о своих впечатлениях. На другой день ученики собрались у своего учителя и восторженно рассказывали ему о концерте. Лист, в это время уже больше не выступавший публично, внимательно выслушал их объяснения и комментарии, а потом, ни слова не говоря, поднялся, сел за свое пианино и исполнил всю программу сольного концерта Ру-

бинштейна. «Как это было прекрасно, даже лучше, чем у Рубинштейна!» — говорил мне Эйлоти...

— Энеску отмечает, что многие до сих пор не простили Листу того, что он был одновременно композитором и исполнителем.*

Откуда же появилось у многих ценителей музыки подозрительное отношение к «творчеству виртуоза»?

— Да, это так, и это весьма прискорбно. Многие, как и сам Энеску, были жертвами такого непонимания. Казалось бы, что замечательные качества исполнителя должны были вызвать еще больший интерес к его творчеству; это было бы логичнее. Что поделаешь, если непонимание упорствует!

— Лист писал о Шопене:³³ «Это слово («*тетро губато*») оставалось мертвым для того, кто ничего не знал и не понимал в музыке... В дальнейшем Шопен перестал пользоваться этим указанием, уверенный в том, что при достаточной чуткости нельзя было не уловить необходимости этого нарушения общепринятых правил».

— Да это же очевидно! Даже сегодня, когда я играл на рояле одну из партит Баха, у меня мелькнула привычная мне мысль: как это пуристы не понимают, что нельзя механически воспроизводить музыкальный текст? Это противоречит музыке. Написанные нотные знаки — это как бы смиренная рубашка, тогда как музыка, как сама жизнь, находится в постоянном движении и постоянном порыве, которые освобождают ее от всяческих оков. Как могут выдающиеся артисты покорно следовать букве написанных знаков? Вообразим себе, что человеческую речь изобразили путем нотной записи и пуристы стали требовать строгого соблюдения записанных интонаций, — что бы из этого получилось?

— Альфред Корто считает, что в письмах Шопена содержится «мало указаний, которые для многих отодвинули бы чисто пианистические вопросы на второй план и заставили бы воображение в большей мере, чем пальцы, раскрывать внутренний смысл звуковых сочетаний».**

— И все же Шопен весьма тщательно проставлял дина-

* Все высказывания Джордже Энеску взяты из его бесед по радио с Бернаром Гавоти.³²

** Alfred Cortot. Aspects de Chopin. Editions Albin Michel, Paris.

мические указания. В этом он коренным образом отличался от Гранадоса, утверждавшего, что стоит только каждому исполнителю прочувствовать его произведения, и нужное движение он угадает. Этот принцип поставил меня в немалое затруднение во время первого исполнения «Goyescas» [«Образов Гойи»]³⁴ в Нью-Йорке! Дирижер и артисты оркестра американцы просили меня уточнить некоторые детали исполнения; я передал их вопросы Гранадосу. «Пусть играют так, как это им самим кажется нужным!» — ответил он мне.

— *Что скажете вы о произведениях Шопена для виолончели?*

— Их два: соната и полонез.³⁵ Язык их по своей сложности мало чем отличается от других его произведений. Шопен не из тех, кто стремится к облегчению задач исполнителя, точка зрения, которой я сочувствую, потому что именно это способствовало прогрессу инструментальной техники.

— *А знаменитый ноктюрн Шопена, который так часто исполнялся вами в годы молодости...*

— Полвека назад я имел обыкновение исполнять это переложение «на бис». Его всегда требовали, и, как только заканчивался последний номер программы моего концерта, в публике раздавались крики: «Ноктюрн Шопена! Ноктюрн Шопена!». Я исполнял его скрепя сердце. Вскоре я решил не играть этой пьесы, ибо мне казалось, что я становлюсь ее присяжным исполнителем. Недавно мне преподнесли старую пластинку с записью моего исполнения этого ноктюрна. Слушая ее, я не могу удержаться от некоторого волнения, вызванного полными грусти воспоминаниями о моей далекой молодости.

— *Генрих Гейне говорил о Шопене: «Польша дала ему рыцарское благородство и историческое страдание своего народа; Франция — легкое изящество и прелесть; Германия — мечтательную глубину... Он ни поляк, ни француз, ни немец, в нем проявляется что-то высшее: он потомок Моцарта, Рафаэля, Гёте. Его настоящая родина — поэзия...»*

— Но его музыка — бесспорно польская по духу. Возьмите любой шопеновский мотив; источник, вдохновивший автора, вы найдете только на его родине. Я не вижу в его музыке ничего французского или немецкого.³⁶

— Когда вы учились в городском Музыкальном училище в Барселоне, случалось ли вам присутствовать на представлении какой-нибудь оперы Вагнера?

— Точно не могу припомнить, но мне кажется, что это было несколько позднее.

— В то время музыканты-профессионалы и любители утверждали, что Вагнер «убивает» мелодию, что в своей оркестровке он придает чрезмерное значение духовым инструментам, и т. п.

— Музыка Вагнера сразу поразила меня своим величием; все ее выразительные средства закономерны и никаких недоумений не вызывают.

— Воспринимали ли вы лежащую вне пределов музыки символику — философскую или иную, — которую приписывали произведениям автора «Тетралогии»?

— Нет, это меня не интересовало: сама музыка — вот что меня очаровало и сразу покорило.

— Совершили ли вы также паломничество на «Священный Парнас» Байрейта?

— Да, это, кажется, было в 1907 году.

— Занимает ли оно значительное место в ваших воспоминаниях?

— Мне тогда казалось, что актеры были не из числа первоклассных и их исполнение не было на должной высоте.

— А познакомились ли вы в Байрейте с Козимой⁸⁷?

— Нет, позднее я познакомился с ее дочерью — графиней де Гравиной.

— Имя Ганса Рихтера неразрывно связано с «вагнеризмом». Когда вы беседовали с ним в Манчестере, сохранял ли ваш друг все ту же преданность памяти своего учителя, несмотря на то что ему приходилось иной раз страдать от приступов его гнева?

— Прошедшие годы не ослабили его преданности автору «Тристана» и восхищения его личностью.

— Ваш друг Изаи, услышав впервые «Тристана», говорил о своем «растворении в экстазе». В ту ночь, сняв свои башмаки, он бросил их в горящий камин при одной мысли, что жизнь заставляет выйти из «состояния экстаза», чтобы заняться таким прозаическим делом, как развязывание шнурков своей обуви.

— Я, правда, не бросил своих башмаков в огонь, но помню, что, услышав «Тристана», я был глубоко потрясен, наверно, не менее моего дорогого Изаи. Впрочем, был ли в то время музыкант, который не находился бы под влиянием «Тристана»?

— Ламурё был инициатором постановок опер Вагнера в Париже, несмотря на возмущение, вызванное в то время во Франции злополучным памфлетом «Капитуляция».³⁸

— Ламурё восхищался Вагнером, и это исключало все другие соображения. Он был убежден, что злопамятство, пусть даже оправданное, не должно лишать его родину музыки этого гения. На премьере «Тристана» в Париже в 1899 году уже нечего было опасаться, поскольку во Франции Вагнер уже завоевал себе признание. Гораздо труднее оказалось для Ламурё провести премьеру «Лоэнгрин»³⁹, во время которой в театре произошло организованное столкновение со стрельбой.

— Такой человек как вы, маэстро, должен испытывать истинное восхищение перед нравственным величием Ганса фон Бюлова.

— А как же! По этому поводу я могу вам привести один интересный разговор. Дело было в Венеции во время приема, на котором присутствовала графиня де Гравина; она, как вы знаете, последовала за своей матерью, которая разошлась со своим первым мужем. «Я бы очень хотел иметь музыкальный автограф вашего отца!» — сказал я графине. «Какая жалость! — ответила она. — Мне нечего вам предложить. Как раз недавно я отдала листок с наброском из „Гибели богов“».⁴⁰ (В то время Вагнер был окружен ореолом полубога, и моя собеседница, наверно, подумала, что моя просьба относится ко второму мужу⁴¹ ее матери.) «Простите, графиня, — возразил я ей, подчеркивая свои слова. — Я имею в виду автограф вашего отца». Она очень удивилась и сказала: «Никогда никто еще не просил меня об этом».

— Один критик писал, что через восемьдесят лет после смерти Вагнера его произведения «сведутся к тому, что он сам ценил менее всего: к нескольким большим операм, и только».

— Что касается меня, то в опере я интересуюсь прежде всего музыкой, а музыка Вагнера — это всегда музыка великого мастера. (Еще позавчера я слушал по радио второй

акт «Лоэнгрина». Как это прекрасно! Какими бледными и ничтожными рядом с такой красотой кажутся незначительные и вычурные произведения нашего времени!) Сценическое содержание оперы не имеет для меня почти никакого значения, так же как и все якобы заключенные в ней намеки и «философские» символы.

— Об опере послевагнеровской эпохи Шёнберг с иронией говорил: «Это симфония для большого оркестра с аккомпанементом пения». По мнению Шёнберга, Вагнеру, несмотря на его склонность к симфонизму, удавалось сохранить какой-то драматургический остов, но у большинства его преемников этот остов совершенно распадается.

— Должен сознаться, что я мало интересовался послевагнеровскими операми. Уверяю вас, что если бы речь шла, скажем, об операх Моцарта, я вел бы себя совсем по-иному. Вот оперы Рихарда Штрауса меня очень интересовали; из музыкальных произведений для театра, появившихся в нашу эпоху, они мне представляются самыми значительными.

— Дариус Мийо⁴² придерживается мнения, что в творчестве Вагнера нашли отражение националистические черты.

— До некоторой степени это возможно. Однако, если бы мы продолжали наши поиски, нам пришлось бы говорить и о Брамсе, и даже добраться до Моцарта, создателя немецкой оперы.

Рассказывал ли я вам о том, что случилось с Брамсом в Копенгагене?

— Нет, маэстро.

— Брамс поехал туда, чтобы дирижировать своими произведениями. Он посетил музей Торвальдсена — национальную гордость датчан. И знаете, что сказал Брамс? «Почему эти скульптуры здесь? Все это должно было бы находиться в Берлине». Эти слова вызвали такое возмущение, что Брамс вынужден был уехать, не выступив ни в одном из объявленных концертов.

Вполне естественно, что национальное чувство отражается в произведениях искусства; опасность наступает тогда, когда это чувство служит для возбуждения властолюбивых appetitов.

— Помните ли вы, маэстро, как в 1945 году вы в сопровождении Эмиля Людвига посетили Трибшен? *

* Последнее местожительство Вагнера.

— Я это очень хорошо помню. Мой друг, не испытывавший ни малейшей симпатии к Вагнеру, указывая на копию великолепного его портрета работы Ренуара (оригинал которого принадлежит Корто), сказал мне: «Посмотри на этого состарившегося комедианта!»

— Ницше после разрыва с автором «Парсифаля» также говорил, что Вагнер был больше всего комедиантом.

— Но до этого разрыва Ницше испытал на себе всю власть Вагнера, от которой не мог уклониться никто из окружавших композитора, и он отзывался с большой похвалой о вагнеровском оперном новаторстве.

— Во время вашего посещения Трибшена, маэстро, вы, кажется, сели за рояль Вагнера, чтобы сыграть вступление к «Тристану»...

— Да, и я был крайне удивлен, что рояль Вагнера так ужасно расстроен...

— Из того, как Людвиг описывает этот ваш визит, можно заключить, что вы разделяли его антипатию к Вагнеру как к человеку.

— Нет, я думаю, что надо быть терпимым; несмотря на то что тщеславие и приступы ярости у Вагнера были весьма неприятны, чтобы справедливо судить о нем как о человеке, надо представить себе окружение, в котором вращались артисты той эпохи. Во всяком случае, когда речь идет о гениальном художнике, то, что в конце концов остается жить, так это его творчество.

— Говорили о том, что Вагнер затмил своим необычайным блеском таких выдающихся композиторов, как Брукнер⁴³ и Малер⁴⁴.

— Да, это верно.

— Кажется, теперь, благодаря долгоиграющим пластинкам, их произведения начали лучше знать и больше ценить даже за пределами Германии.

— Это меня очень радует. Как я вам уже однажды говорил, час признания действительно великих людей неизбежно наступает рано или поздно.

Брукнер — какой трогательной скромностью он отличался! Знаете ли вы, что он, спрятавшись, ожидал выхода Вагнера из театра, чтобы хоть издали увидеть его. Мне говорил один из его учеников, что у Брукнера была поистине ангельская душа и что он приходил в экстаз, когда играл на органе.

— *Маэстро, вы мне как-то говорили, что первое знакомство с музыкой Брамса вас глубоко потрясло.*

— Это верно. Я тогда был ребенком и еще ничего не слышал о Брамсе. Но мне не трудно было понять, что это — исключительный мастер.

«Брамс заставлял необузданный романтизм отлиться в форму строгого классицизма. Кажется, что он чувствовал себя свободным лишь в тисках сложнейшего контрапункта» (Рене Дюмениль).

— Если Брамс облек свое творчество в форму «строгого классицизма» и при этом творил великую музыку — можно ли что-нибудь возразить? Брамс был достаточно гениален и обладал достаточным мастерством, чтобы избрать для своих музыкальных идей наилучшие способы выражения. Почему бы не согласиться с любыми путями, которыми пользуется гений для своего проявления, если только эти пути ведут к великому творчеству в искусстве?

— *Недавно Дариус Мийо говорил о музыке Брамса: «Ложное, пыжащееся величие».*

— Нет. Брамс велик среди великих.

— *«Никто любящий или ненавидящий Брамса не может отказать ему в яркой индивидуальности, которая именно и заставляет или принять его творчество, или отвергнуть его: его музыка сразу либо увлекает, либо отталкивает. Здесь не может быть компромисса» (Рене Дюмениль).*

— Человек с неизвращенным восприятием может ненавидеть только то, что скверно, безобразно, тупо... Может ли кто-нибудь, заслуживающий доверия, применять эти эпитеты к Брамсу? Значит, те, кого имел в виду Дюмениль, не имеют права оценивать его творчество.

«Дело Брамса» во Франции должно быть раз и навсегда решено, Дюмениль мог бы взять на себя эту задачу. Он не может не знать, что вопрос заключается не в непризнании музыки Брамса французской публикой, а в предвзятом мнении о ней многих музыкантов и критиков Парижа.

Их предубеждение основывалось на недоверии к любой музыке, насыщенной, по их мнению, германизмом, в чем они иногда ошибались. (Это касалось Дворжака, Малера, Брукнера, Регера⁴⁵ и других.) «Кампания» Пьера Лало⁴⁶

против музыки Брамса кажется нам теперь самым разительным примером неприятия, вызванного непониманием или, что еще более печально, недобросовестностью. Надо сожалеть о неблагоприятном для Брамса воздействии этого известного критика. Его влияние не ограничилось Францией: среди других европейских стран, где оно распространилось, я бы упомянул еще Бельгию, Швейцарию, Италию и Испанию.

Я помню время, когда в Париже нельзя было говорить о Брамсе с такими композиторами, как Дебюсси, Равель и даже Форе. Мне тяжело вспоминать об этом. Разрешите мне напомнить вам о статье в газете «Figaro» об одном из концертов оркестра Эдуарда Колонна, в программу которого был включен скрипичный концерт Брамса в исполнении одного выдающегося артиста. Критик Альфред Брюно не нашел сказать про это произведение и его исполнителя ничего другого, как следующее: «г. Флеш⁴⁷ сыграл длинный и тяжеловесный концерт Брамса»⁴⁸.

— Форе, кажется, тоже не любил Брамса?

— Когда Форе был директором Парижской консерватории, он меня всегда приглашал, если я был в Париже, на ежегодный конкурс виолончелистов в качестве одного из членов жюри. Однажды соревнующимся было предложено сыграть какую-то пьесу Брамса. Я до сих пор не забыл, как комментировал мне Форе эту музыку.

— Высказывалось мнение, что непризнание творчества Брамса во Франции аналогично непризнанию творчества Форе в Германии. Исполняли ли вы, маэстро, произведения Форе во время ваших турне по городам Германии?

— Да, я исполнял его произведения и в Германии, и в Австрии, и в немецкой Швейцарии.

— А какова была реакция публики?

— Неизменно положительная. Но надо признать, что Форе мало известен в Германии, и его произведения там редко исполняются.

«Если музыка Брамса сразу не понравится, то даже при последующем стремлении к лучшему ее пониманию редко удастся найти в ней что-нибудь привлекательное; по всей вероятности, это происходит потому, что нет музыки, от которой бы исходил такой сильный аромат меланхолии,— она как бы пропитывает слушателя» (Рене Дюмениль).

— Это верно, в музыке Брамса есть меланхолия, и в ней также много и других эмоций.

«Брамса упрекали в том, что в своем «Немецком реквиеме» он вернулся даже не к языку Бетховена и Моцарта, а к мертвому музыкальному языку доклассической эпохи, вместо того чтобы выразить эту музыку на языке своего времени. . . . Хотелось бы знать, омолодилось ли творчество Брамса от того, что он окунулся в этот живительный источник. Ответ на это — дело вкуса. Но несомненно, что несправедливо упрекать его в том, что он окунулся в него» (Рене Дюмениль).

— Он захотел «окунуться» в этот источник — этого достаточно. Великое ли творение «Немецкий реквием»? Вот в чем вопрос.

— В переписке Брамса можно прочесть такое высказывание: «Если мы не умеем вложить в нашу музыку столько красоты, сколько вложили в нее Моцарт и Гайдн, то сохраним, по крайней мере, чистоту их контрапункта и гармонии».

— Как это хорошо сказано! Вот совет, который я охотно бы дал молодым композиторам.

— Правда ли, что, когда Брамс писал свой скрипичный концерт и «Двойной концерт», он по вопросам техники игры на струнных инструментах советовался со своим большим другом Иоахимом?

— Да, но он не всецело следовал его советам. (Я читал их переписку по этому вопросу.) Например, Брамс не согласился с указаниями Иоахима относительно штрихов в теме финала «Двойного концерта»; и он был прав, так как предлагаемые Иоахимом штрихи не вполне соответствовали тому характеру, который Брамс хотел придать своему произведению.

— «Двойной концерт», кажется, посвящен Иоахиму и Гаусману?

— Да, Иоахим разошелся с женой, и Брамс принял ее сторону. На этой почве друзья поссорились. Можно себе представить, какое тяжелое впечатление произвела эта ссора на их общих друзей, особенно на Гаусмана и на Вирта. В конце концов им удалось помирить композитора и скрипача. Вот тогда-то, для выражения своей благодарности, Брамс и написал свой «Двойной концерт» — поистине мастерски написанное произведение. В Сант-Сальвадоре

у меня хранится фотография, поднесенная Йоахиму и Гаусману автором «Двойного концерта» в память этого события.

— *Изаи говорил о концерте Брамса: «...лишь совершенная техника исполнителя может способствовать тому, чтобы сделать этот концерт интересным со всех точек зрения». Однако, говоря о концерте Бетховена, Изаи писал: «Нельзя забывать, что изучаемое нами произведение прежде всего лирично и что пение — неотъемлемая принадлежность скрипки, без которого она теряет всякий смысл, — пение, которым так вопиюще пренебрег Брамс в своем концерте, составляет его основу. (...)» **

— И это сказал Изаи?

— *Да, маэстро.*

— Это трудно понять. Ведь скрипичный концерт Брамса — это непрерывное пение! И надо было слышать, как его исполнял сам Изаи!

«Богатое симфоническое наследие Брамса может лишь рассматриваться как некое продолжение, но не как прогресс» (Венсан д'Энди).

— Что такое прогресс в искусстве? Вот вопрос, на который я бы хотел получить исчерпывающий ответ.

Однажды Венсан д'Энди пришел к Брамсу, но Брамс не захотел его принять. Кажется, д'Энди перед этим прислал ему одно из своих произведений. У Брамса бывали приступы дурного настроения, и он мог быть тогда очень резок. Рассказывал ли я вам, как он однажды ответил одному виолончелисту?

— *Нет, маэстро.*

— Это произошло во время исполнения фа-мажорной сонаты Брамса, которая начинается бурными звучаниями рояля. Автор сам исполнял эту партию. Виолончелист ему сказал: «Маэстро, я не слышу себя!» Брамс, у которого были, видимо, основания жаловаться на игру своего партнера, ответил ему: «Как вам везет!»

— *Вот мнение одного немецкого критика о Брамсе, которое звучит несколько иначе, чем мнение Венсана д'Энди: «Брамс выделяется из толпы композиторов тем, что он вло-*

* A. Ysaye. Eugène Ysaye. Sa vie, son oeuvre, son influence, d'après les documents recueillis par son fils. Préface de Yehudi Menuhin.— «L'Écran du Monde», Bruxelles; «Les Deux Sirènes», Paris.

жил новые идеи в классические формы и, кроме того, придал стройность и порядок безудержным взлетам фантазии. Этим он объединяет противоречивые формы классицизма и романтизма в некоем высшем единстве» (Мюллер-Блаттау.)

— Да, это мне кажется достаточно правильным. Брамс — очень эмоциональная натура, никогда не погрязающая в скучном академизме. Он даже и не думал о новаторстве, но тем не менее внес его в свою музыку, придав ей свойственный ему одному отпечаток — спокойный, из самых глубин идущий свет своей индивидуальности.

Я испытал бы большое удовлетворение от знакомства с Брамсом. Его друзья, которые были и моими друзьями, всегда жалели о том, что мне не довелось с ним встретиться.

Глава VIII

МУЗЫКА ПРОШЛОГО И МУЗЫКА НАШИХ ДНЕЙ (II)

*П*озволю себе, маэстро, задать вам теперь несколько вопросов о музыкантах, с которыми вы были лично знакомы. Вы, наверно, встречались с Альбенисом после того, как он вас, еще совсем юного, слышал в кафе Тоста и предложил вам поехать с ним в Англию?

— Ну конечно! Несколько лет спустя наше знакомство возобновилось, и мы с ним встречались.

— Я где-то читал, что граф Морфи также интересовался судьбой будущего автора «Каталонии». Когда Альбенису было пятнадцать лет, граф отправил его учиться игре на рояле в Брюссельскую консерваторию, директором которой был его друг Геварт.

— Да. Не рассказывал ли я вам о том, как граф Морфи познакомился с Альбенисом? Однажды граф, в сопровождении жены и дочери, ехал в поезде; вдруг он услышал какой-то шум под своей скамейкой; он нагнулся и увидел там мальчишку лет десяти-двенадцати. Это и был Альбенис.— «Кто ты?» — спросил его граф.— «Yo soy un gran artista» [Я — великий артист] — ответил ему шалун... Что за увлекательный приключенческий роман представляют собой детство и отрочество этого музыканта!

— Когда вы впоследствии встречались с Альбенисом, любил ли он вспоминать свое беспокойное детство?

— Нет. Он мне никогда о нем не говорил.

— Что представлял собою Альбенис как пианист? Говорят, что с 1892 года он перестал выступать публично.

— Я знаю его только как исполнителя его собственных сочинений. Однако чувствовалось, что пианист, он выдающийся. Руки у него были скорее маленькие, но удивительно гибкие и сильные. Мне вспоминается, как однажды я навестил его в Барселоне в отеле «Континенталь». Он еще был в кальсонах и с вечной сигарой во рту был занят работой над окончанием одного из своих сочинений, не помню сейчас какого. Закончив свою пьесу, он проиграл мне ее на рояле. Я уже раньше слышал игру автора «Иберии» у него в парижской квартире, находившейся вблизи «Виллы Молитор», а также и у графа Морфи, в Мадриде.

— Считаете ли вы, маэстро, что влияние Педреля¹ на Альбениса и Гранадоса можно назвать решающим?

— Ни в коем случае. Гранадос в юности был учеником Педреля, а позднее, в Париже, учеником Массне. Однако я уверен, что советы этих двух профессоров принесли мало пользы моему другу. О Гранадосе, — как и о другом одареннейшем каталонском композиторе, Жули Гаррете, — можно сказать, что он в основном был самоучкой.

Что касается Альбениса, то я уверен, что его общение с Педрелем в Барселоне не принесло большой пользы его композиторской деятельности. Педрель не имел призвания к преподаванию композиции, Альбенис же, по натуре склонный к импровизации и чутко воспринимавший колорит и атмосферу испанского пейзажа, мало интересовался школьными правилами.

— Вскоре после смерти Альбениса, в статье, опубликованной в барселонской «*La Vanguardia*», Педрель писал: «К черту все эти правила! — настаивал я. (Он ссылается на свой разговор с Альбенисом, имевший место за несколько лет до этого.) — Сожги все трактаты о гармонии, контрапункте, теории композиции и инструментровке; не для тебя они написаны, и они в конце концов погубят твой природный талант».

— Да, такой уж был у Альбениса склад, и человека с подобным темпераментом очень трудно чему-нибудь научить. Уже в зрелом возрасте, обосновавшись в Париже, он

испытал на себе некоторое влияние своих друзей из «Schola Cantorum»² — Д'Энди, Борд³, влияние, отразившееся в архитектонике музыкальных произведений этого периода.

Я очень хорошо знал Педреля. Он и граф Морфи были первыми, которые стремились создать подлинно испанскую оперу. Педрель, человек исключительной эрудиции, написал авторитетные труды о народной испанской музыке XVI и XVII веков. Он заново раскрыл фольклорные сокровища Испании, забытые в XIX веке, и советовал молодым композиторам вдохновляться и пользоваться ими. Он не столько влиял на того или иного композитора, сколько вообще оказал определенное и благотворное действие на возрождение нашей национальной музыки.

...«Я мавр...» — говорил Альбенис.

— Это именно так! И замечательно то, что каталонец мог стать до такой степени «мавром». (Это мне напоминает слова одного из моих друзей: «Лучшие певцы flamenco [андалузских напевов] — это каталонцы, вышедшие из кафе de Paralelo [«Параллель»] в Барселоне...».)

Педрель, Гранадос, Гаррета и мать композитора Фалья⁴ тоже были каталонцами. Гранадос, несмотря на типично испанский дух, которым проникнуто его творчество, был первый и самый замечательный композитор, сочинявший музыку каталонского характера, не черпая ее непосредственно из каталонского фольклора.

— *Находились ли Альбенис и Гранадос как оперные композиторы под обаянием Вагнера, как это можно было бы заключить по «Мерлину»⁵ первого и «Лилиане»⁶ второго?*

— А кто из оперных композиторов того времени не находился в большей или меньшей мере под обаянием Вагнера? И все же, за исключением отдельных отблесков влияния, которое тогда распространялось на всех, не найдешь следов «вагнеризма» в произведениях Альбениса и тем более Гранадоса.

Я бы очень хотел знать, какова судьба рукописей большинства опер Гранадоса (рукопись «Goyescas», приобретенная моим другом Хантингтоном, хранится в Испанском музее в Нью-Йорке).

— *Анри Колле* считает, что испанские композиторы,*

* Henri Collet. Albéniz et Granados. Librairie Plon, Paris.

премники Альбениса и Гранадоса, не превзошли авторов «Иберии» и «Goyescas».

— Конечно, нет, если говорить о яркости индивидуального дарования и чистоте вдохновения.

— Говорили, что Альбенис, «всегда готовый отдать себя служению какой-нибудь идее или человеку», достоин был бы называться «испанским Листом».

— Это верно. Альбенис был бесконечно добр и трогательно великодушен. Двери его дома были открыты для всех, как для друзей, так и для незнакомых. Я вспоминаю последнюю нашу встречу в Камбо во французской Баскони, куда я поехал, узнав о его тяжелой болезни. (Он скончался через несколько дней после моего посещения.) Альбенис очень страдал, но не жаловался. Он говорил только о своей жене и дочери. «Это ангелы!» твердил он. И плакал, представляя себе их печаль.

Альбенис — прекрасный и благородный образ художника.

— Гранадос был участником квартета Крикбома, не правда ли?

— Да, как, впрочем, и я. Кажется, я имел уже случай вам сказать, что мы с Гранадосом дали совместно много концертов.

— Какое впечатление производил на вас Гранадос как пианист?

— Он заставлял думать о Шопене; разумеется, о Шопене, каким я его себе представлял.

Нервный, хрупкий, беспечный, немного болезненный, Гранадос был прирожденный пианист; но он не мог служить примером трудолюбия. Он брался за самые сложные фортепьянные произведения, но душой он был импровизатор; пренебрегая трудом, он гениально «плутовал», не испытывая при этом упреков совести. . .

— В своеобразной триаде Альбенис — Гранадос — Фалья (я их перечисляю в хронологическом порядке), на какое место вы поставите второго композитора?

— Сначала я должен вам сказать, что Альбенис, вместе с Гранадом и Фалья, творчество которого отражает бесконечное разнообразие испанской души, представляют определенный этап в истории развития мировой музыки.

Из них у Гранадоса наиболее ярко выражено творческое начало. Он никогда не черпает из фольклорных источни-

ков; его темы, несмотря на то что они отражают характерные черты народного духа, полностью являются его самостоятельным творчеством. Альбениса тоже нельзя назвать фольклористом, однако многие его темы представляют собой как бы сколок с народных песен, являются своего рода сознательными подражаниями, и поэтому в меньшей степени оригинальны. То же самое можно сказать и о Фалье, оригинальность которого главным образом состоит в «отделке» произведения и в богатом разнообразии гармоний. Несомненно, что из всех трех композиторов — Гранадос самый одаренный, самый оригинальный, самый тонкий поэт.

С другой стороны; Мануэль де Фалье имеет более глубокие познания в области музыки и больше других владеет техникой композиции. После него в этом отношении надо бы поставить Альбениса и на последнее место Гранадоса, который, как я вам уже говорил, был полностью самоучкой.

— Гранадоса сравнивали с Шуманом из-за свойственной им обоим «меланхолии»...

— Жизнерадостность, детская, обаятельная жизнерадостность Гранадоса поглощала его меланхолию. Разумеется, в его музыке, как в музыке любого истинного артиста, выражено неисчерпаемое разнообразие состояний души. Нет, автор «Tonadillas»⁷ по непосредственности своего вдохновения скорее напоминает Шуберта. Гранадос — это наш Шуберт, наш великий поэт.

— Что вы скажете об упомянутых вами «Tonadillas»?

— Это чудесные пьесы. Я только что вам об этом говорил. Гранадос продолжает в них традицию прежних тонадильеров, вдохновляется Гойей, воскрешает мадридских махов и мах, пишет музыку, блистающую местным колоритом. А между тем эти тонадильи принадлежат ему целиком, ничто в них не заимствовано. В них утверждается его индивидуальность, индивидуальность изумительно одаренного художника.

Добавлю к этому, что я не знаю лучшей исполнительницы его вокальных произведений, чем его ученица — каталонская певица Кончита Бадиа.

— Вы были в Нью-Йорке во время первого представления «Гойескас»?

— Да, я принимал участие в подготовке спектакля и

присутствовал на репетициях. Гранадос притаился где-то в углу, как испуганный ребенок, не смея ничего сказать.

Премьера «Гойескас» в «Метрополитен-опера» имела незабываемый успех. Я еще никогда не видел в театре такого взрыва энтузиазма. Зрители выражали свой восторг самым бурным образом и вместе с тем плакали от умиления. Публика в большинстве своем состояла из представителей испанской и южно-американской колонии в Нью-Йорке и была поэтому подготовлена для понимания истинного характера этого произведения.

— Я читал, что Гранадос был приглашен президентом США в Белый дом и из-за этого опоздал на пароход, который должен был доставить его в Европу.

— Мой друг поехал тогда в Англию и там вместе с женой сел на «Sussex», который при проходе через Ла Манш был без предупреждения торпедирован германской подводной лодкой. Какая утрата для испанской музыки, да и для музыки вообще, эта безвременная гибель! Как много еще он смог бы нам дать!

— Вы ведь были другом и Мануэля де Фалья?

— Да. Это был очаровательный человек, андалузец hasta los tuétanos [до мозга костей].

— Робер Бернар* пишет: «Щедрому и романтичному лиризму Альбениса и Гранадоса — Фалья противопоставляет некий классицизм, в котором изысканнейшее совершенство формы поставлено на службу в высшей степени аристократичной музыкальности».

— Это верно.

«И если он не пользуется народными темами, как его предшественники...»

— Я вам уже высказывал свое мнение по этому поводу.

«...он идет еще дальше их в глубоком понимании испанского национального духа...»

— Нет, Фалья использовал «цыганский» жанр, который отнюдь не исчерпывает «испанского национального духа», напротив того... этот жанр был оставлен в стороне Альбенисом и Гранадосом.

* Robert Bernard. L'Ecole espagnole, dans «La Musique, des origines à nos jours». Librairie Larousse, Paris.

«...который он выражает со свойственной ему остротой и синтетичностью, несколько напоминающей то, как Мусоргский передает в музыке душу русского народа.

— Возможно, что это так, но я не вижу, на чем именно основывается эта аналогия между Фалья и Мусоргским.

«...У Фалья уже нет живописности...»

— Боже мой! Если у Фалья нет живописности, то у кого же тогда ее искать?

«...и вместе с тем его понимание испанского духа достигает такой глубины, что позволяет назвать его творчество подлинно универсальным» (Робер Бернар).

— Это в одинаковой степени относится и к Альбенису и к Гранадосу.

— Восхищение, которое вы испытываете от творчества Жули Гарреты...

— Это потому, что я не знаю ни одного самоучки, который бы, как Гаррета, брался с такой легкостью за крупные музыкальные формы, — сонаты, квартеты, симфонии. (Заметьте, что ни Альбенис, ни Гранадос не решались пойти по этому пути.) Ведь в конце концов у Гранадоса были же учителя, от которых он, правда, мало что позаимствовал, тогда как Гаррета остался самоучкой в чистом виде, заброшенным судьбой в крошечный городок Сант-Фелиу де Гишольс, в котором он всю свою жизнь посвятил скромному труду часовщика. В его серенадах и симфонических произведениях встречается первоклассная музыка; появление такого «дикого цветка», которому никто не помогал советом, граничит с чудом.

У Гарреты были задатки большого мастера — задатки, которые, за отсутствием знаний, ориентировки, благоприятной обстановки, не смогли развиться соответствующим образом. При более благоприятных обстоятельствах, человек с таким скрытым талантом может стать вторым Бетховеном или вторым Брамсом.

— Жоакин Родриго⁸ недавно сетовал на то, что за границей интересуются испанской музыкой, только приукрашенной «эспаньолизмами», главным образом некоторыми красочными андалузскими штампами, которые многим представляются «ни более, ни менее как квинтэссенцией Испании».

— К сожалению, это верно. Испания дала таких композиторов, как Конрадо дель Кампо⁹, которые стремились

создавать музыку общечеловеческого характера, но не нашли должного понимания ни на родине, ни за ее пределами. Конрадо дель Кампо — композитор более выдающийся, но значительно менее известный, чем те, которые в своем творчестве придерживались упомянутых вами «эспаньолизмов».

Однако нельзя забывать, что музыка высокого качества, сохраняющая свои национальные особенности, может перейти границы своей родины и завоевать мировое признание. Примеров этому немало.

— *Альбенис говорил, что некоторые иностранные композиторы, уверенные в том, что они создают произведения в подлинно испанском стиле, на самом деле писали только «полонезы» (!)... Такое суждение, наверно, не относится к «Испанскому каприччио» Римского-Корсакова?*

— О нет! Хотя «Испанское каприччио» Римского-Корсакова и построено целиком по принципам русской музыкальной школы, оно представляет собой замечательное, прекрасное истолкование испанской души, осуществленное славянином.

Интерес русских музыкантов к испанским сюжетам тем более удивляет, что Испания и Россия так различны и так далеки друг от друга. Уже Глинка, творец истинно русской музыки, создал несколько произведений, вдохновленных нашей родиной¹⁰.

— *Цезарь Кюи усматривал некоторое соответствие между испанскими танцами Гранады и русскими плясками. Существует ли параллелизм между музыкальным творчеством этих двух полюсов Европы?*

— Между русской и испанской музыкой, несомненно, можно провести параллель. И в той и в другой использованы народные песни и фольклорные элементы, гармонизованные и художественно обработанные приемами, свойственными каждой стране и каждому композитору.

Но не только в этом дело. Русские влюблены в красочность, поэтому-то их так сильно привлекает испанская музыка. Значительной притягательной силой обладает она и для французов, но в совершенно ином направлении; интерес у французов отличается большей интеллектуальностью, большей вдумчивостью, тогда как русские испытывают инстинктивную, глубокую и необузданную жажду к красочности — отсюда и родились русские балеты.

Я вспоминаю, в каких страстных выражениях отзывался об испанской музыке Глазунов¹¹, человек обычно очень спокойный. И как он любил напоминать, что «уже Глинка» понял, как много может дать Испания его родине в области музыки.

— *Вы очень восхищаетесь русскими композиторами, не правда ли?*

— Да, и я не могу себе объяснить необычайно быстрой расцвет русской музыки; конечно, я имею в виду большое музыкальное искусство, а не существующую всегда и всюду народную музыку. Процесс созревания музыкальной культуры, продолжавшийся в других странах веками, осуществился в России в удивительно короткий срок.

* * *

— *Многие музыканты считают Рихарда Штрауса самым выдающимся композитором XX века.*

— Возможно, что это так. Во всяком случае, я им очень восхищаюсь. В его творчестве все выражено ясно и определенно; я сомневаюсь, чтобы кто-нибудь его превзошел в исключительном умении применять и подчеркивать колорит отдельных оркестровых инструментов.

— *Если бы принятая вами моральная установка не удерживала вас в Праге, вы смогли бы в этом году сыграть «Дон-Кихота» Р. Штрауса по случаю пятидесятилетия со дня первого исполнения этого произведения в Нью-Йорке в 1904 году. Ведь вы тогда исполняли сольную партию.*

— Это правда. Увы, я должен отказаться от участия во многих юбилеях!

— *А импрессионизм? . . .*

— Импрессионизм в музыке, основоположниками которого бесспорно являются Дебюсси и Равель, я считаю отклонением от основных музыкальных течений в сторону декадентства. Тем не менее и Дебюсси и Равель нашли новую художественную форму, вызывающую живой интерес, поэтически обаятельную, рождающую в сознании определенные образы. Ярлык, который подошел бы к импрессионизму, — если в ярлыках вообще есть какая-нибудь польза, — это «декоративная музыка».

Мелодическая ценность музыки Дебюсси не слишком значительна, и лишь гармонические приемы придают его

произведениям интерес и обаяние, о котором я вам только что говорил.

— *Вы, кажется, знали Равеля еще очень молодым?*

— Да, это было в то время, когда мы оба бывали у миссис Рэм. Равель был тогда студентом и занимался в консерватории, насколько мне помнится, в классе Форе. Однажды он спросил меня, не хочу ли я прослушать одно из его последних сочинений. Он сыграл «*Ravane rouge une infante défunte*» [«Павану для умершей инфанты»].

Я заявил ему, что это сочинение привело меня в восторг; действительно, у меня создалось впечатление, что это мастерски написанное произведение. Помнится, что Равель был удивлен. Повторяю, он был тогда всего-навсего студентом.

— *Энеску говорил: «Кто не поддастся обаянию Дебюсси, обаянию Равеля? Но мне бы хотелось услышать не только обаятельную, но и более значительную, всеобъемлющую музыку».* (Я не могу утверждать, что это подлинные его слова, но во всяком случае смысл их был таков.)

— Я всецело согласен с Энеску.

— *А Форе?*

— Может быть, Форе благодаря изысканности своей природы и склонности к гармоническим изощрениям оказал определенное влияние на развитие импрессионизма в музыке, но его музыка держится традиций великого искусства. Говоря образно, можно сказать, что музыка автора «Бабочки и цветка» исходит из ствола «большой» музыки, тогда как музыка Дебюсси и Равеля — это уже разветвления какой-то одной его ветви.

— *Говорили, что Форе выпало редкое счастье: его духовный облик соответствовал его музыке.*

— Да, сам Форе и его творчество были в одинаковой степени глубоки и привлекательны.

— *Эмиль Вюйермоз пишет о своеобразии гармонического языка Форе: «Контрапункт как прием изложения музыкальной мысли в творчестве Баха достиг совершенства... Virtuозность Баха, применившего с таким исключительным мастерством незыблемые правила контрапункта, не могла найти после него преемников и осталась неповторимой; напротив, появление нового колесика в механизме гармонии является благодеянием, обогащающим всех, и все спешат им воспользоваться...»*

— Возможности приемов контрапункта не исчерпаны. Если даже позднейшие приемы тождественны с более ранними, все же контрапунктические комбинации представляют ценность и даже новизну в зависимости от индивидуальности и творческого направления композитора. Конечно, если мне говорят, что Бах был не превзойденный никем мастер полифонии и контрапункта,— это неоспоримо.

*«Некоторые произведения Форе кажутся квинтэссенцией утонченности музыкального языка в период, предшествовавший его разложению».**

— Это правда.

— Многие превозносили широту взглядов Габриэля Форе как учителя, позволившую ему сформировать таких различных артистов, как Равель, Энеску, Флоран Шмитт¹³, Надя Буланже¹⁴ и другие.

— Я не сомневаюсь в том, что Форе был превосходным педагогом, но такие ученики, как Джордже Энеску и Флоран Шмитт, в которых уже была искра гения, не «формировались» своим учителем, каким бы выдающимся он ни был. Гений «формируется» сам собой, и учителя, независимо от их достоинств, вносят лишь очень скромный вклад в его развитие.

— *Думаете ли вы, маэстро, что при обучении игре на инструменте следует «считаться с индивидуальностью ученика»?*

— Я редко выражал одобрение, когда впервые слушал игру своих будущих учеников, даже очень одаренных. Для меня существует только та техника, которая всецело служит музыке. Я никогда еще не имел возможности сказать кому-нибудь, пришедшему ко мне за советом и указаниями: «Вы не нуждаетесь в них, так как все, что вы делаете, превосходно». Разумеется, я всегда охотно одобрял «индивидуальность» нового ученика, когда мог это сделать, но, как правило, я чувствую необходимость сказать ему: «Вы далеки от полного понимания вашего искусства, или вы еще только на пути к его пониманию как со стороны владения техникой, так и с точки зрения музыки. Я здесь для того, чтобы исправлять то, что подлежит исправлению. Я не признаю проявлений инициативы, если они кажутся мне лож-

* Max d'Ollone.¹² Le Langage musical, La Palatine. Paris — Genève.

ными, и не могу вам указать другого пути, кроме того, которым шел я сам. Если вы хотите быть моим учеником, вы должны следовать по нему. В дальнейшем ответственность за ваше самостоятельное понимание падет всецело на вас».

* * *

— *Вы, кажется, были хорошо знакомы с Шёнбергом?*

— Да, мне случалось встречаться с ним, и я интересовался его творческой эволюцией. В беседах с ним я узнавал о его тревогах и стремлениях.

Теперь, когда я вижу, что лепят один ярлык на Шёнберга и на некоторых современных композиторов, я говорю: неправильно. У Шёнберга проявлялась благородная и вполне сознательная воля к исканиям и, что особенно важно, он был абсолютно искренним по отношению к самому себе. Некоторые другие композиторы считали, что, раз они добились успеха, они могут себе позволить все и сочинять любые пустяки в уверенности, что найдутся слушатели, которые все равно будут им хлопать (а если бы они не делали этого, их можно было объявить отсталыми).

Шёнберг был совершенно другой человек. Это был высокоодаренный музыкант, уважавший всех мастеров, достойных почитания. Что сказали бы иные современные икоборцы, если бы им, как мне, довелось услышать из уст самого Шёнберга, что он понимает и ценит даже таких композиторов, как Доницетти? Вдохновленный пророческими стремлениями своей нации и глубоким преклонением перед музыкой, он хотел изведать дотоле неизведанные области — как атональность — с единственной целью узнать, что они способны дать. В его служении искусству было нечто жертвенное; в своем творчестве он отбрасывал общеупотребительные приемы, пользуясь которыми он без труда добился бы успеха, и пускался по непроторенным дорогам. Он не стремился порывать с прошлым, но хотел обогатить сокровищницу музыки новыми возможностями, которые могли обнаружиться на пути его исканий.

— *А что представлял собою Шёнберг как человек?*

— О, это был очаровательный человек! Исключительно простой и обаятельный, одаренный исключительно живым умом.

— *Вы играли его концерт для виолончели?*

— Играл, но не публично. Это требует пояснения. В связи с одним из музыкальных фестивалей в Вене, о котором я вам уже говорил, Шёнберг расшифровал цифровой бас неизданного концерта Г.-М. Монна,¹⁵ композитора XVII века, столь же замечательного, как и непризнанного. Шёнберг великолепно выполнил эту работу. Я несколько раз играл этот концерт, в частности и на самом венском фестивале, где он был исполнен впервые.

Шёнберг в то время обнаружил еще одно произведение Монна; пользуясь его основными темами, он создал концерт для виолончели, но вложил на этот раз в него больше своего личного. Шёнберг переслал его мне с посвящением. Концерт был в высшей степени интересным произведением, и я изучал его в течение двух лет. Когда наконец я счел возможным исполнить этот концерт публично, издатель Ширмер, который приобрел на него права, довел до моего сведения, что за каждое исполнение я должен платить сто долларов. Я не согласился; тогда издатель сбавил сумму до пятидесяти долларов; эта торговля меня окончательно взбесила, и я сказал: «Хватит!» (Шёнберг, узнав с возмущением об этом инциденте, написал мне письмо с просьбой не уступать.)

Впервые этот концерт был исполнен Фейерманом; несмотря на замечательную игру, это произведение не имело никакого успеха, и я впоследствии о нем ничего не слышал, за исключением одного случая, когда виолончелист Бартш исполнял его по радио из Парижа. Концерт не пробил себе дороги, и это жаль, так как это произведение большого мастера.

— *А что скажете вы о влиянии новаторства Шёнберга?*

— В его творчестве можно найти много идей и элементов, которые несомненно послужат естественному, а не только чисто «мозговому» развитию музыки. Другие же из его новшеств, напротив, обречены, как мне кажется, на неудачу. Припоминаю, что как-то раз в Вене Шёнберг говорил мне о своих планах. Невзирая на его энтузиазм, я не мог отделаться от мысли, что под его ногами разверзается пропасть.

— *Я читал, что бывшие ученики Шёнберга и Альбана Берга¹⁶ говорили: «Шёнберг может служить примером, но не образцом; додекафонизм — это не школа, а прием, не имеющий ценности учения. Шёнберг испробовал его в своем*

творчестве и передал его ученикам, но непрестанно предостерегал их от опасности слишком педантичного его применения».

— Ну, конечно, ведь естественно, что ученики перенимают приемы своего учителя и, может быть, даже в точности подражают им. Не у всех имеется талант и искренность в исканиях, как у Шёнберга. Мы уже не раз были свидетелями того, до какой степени можно стать смешным из боязни показаться устаревшим.

Наш соотечественник Роберто Герхард,¹⁷ побывав в Вене, вернулся в Барселону под впечатлением новаторских идей Шёнберга и в своем творчестве добросовестно следовал им. В этих произведениях проявлялся его талант, но талант, на мой взгляд, бесплодный, так как музыка, лишенная выразительности, не имеет права на существование. Я ему сказал: вы попали в тупик, из которого вы во что бы то ни стало должны выйти. Позднее Герхард изменил свою манеру, но все же в его новых и различных по фактуре и направлению произведениях чувствуется отпечаток Шёнберга. Я уверен, что и временное влияние Шёнберга и приобретенный опыт принесли ему пользу, ибо для того, у кого действительно есть что сказать, любой опыт полезен.

— Знали ли вы Альбана Берга?

— Нет.

— Видели ли вы его оперу «Воццек»?

— Я ее слышал только по радио.

— Ну и какое мнение создалось у вас об авторе этого произведения?

— Это композитор из чуждого мне мира.

— Есть ли у вас какие-нибудь принципиальные возражения против атональности?

— Есть, но не принципиальные. Я сам пользовался этим приемом в некоторых иллюстративных эпизодах своих произведений, как, например, в сардане* для ансамбля

* «Пабло Казальс написал шесть сардан, из которых одна (восьмиголосная) предназначена для ансамбля не менее тридцати двух виолончелистов. Главная партия этого произведения объединяет мелодию «Castell» в Ре мажоре и имитацию барабанов с григорианским песнопением в Фа мажоре и торжественным маршем в Си-бемоль мажоре; сочетание всего этого создает звуковую картину праздничного шума в маленьком южном городке, залитом солнцем. Искусное чередование и динамические градации не позволяют этому мелодическому, гармоническому и ритмическому разнообразию превратиться в хаос.

Виолончелей. Но эти иллюстративные эпизоды я считал необходимым обрамлять «настоящей музыкой». (Венсан д'Энди написал мне по поводу этой сарданы письмо, где поздравлял меня и говорил, что против такого применения атональности он ничего не имеет; в конце письма была краткая нотная запись особенно понравившегося ему места.) Композитор имеет право пользоваться в нужный ему момент любыми приемами, даже атональностью. Бах, Шопен, Вагнер пользовались этим приемом как средством выражения определенного впечатления. Но можно ли ограничить музыку выражением непрерывной «смены впечатлений», как это пытались делать в наши дни? Это не имеет смысла. Упорно возводить атональность в систему — это абсурд.

— Рене Лейбович²¹, один из самых убежденных приверженцев идей Шёнберга, писал о связи вагнеровского хроматизма с атональностью: «Аккорд» «ре—фа—ля—до» (например, септаккорд II ступени До мажора) может путем хроматического изменения превратиться в аккорд «ре—диез—фа—диез—ля—бемоль—до—диез». Конечно, все звуки этого аккорда могут быть письменно расположены по терциям, но фактически в нем осталась только одна терция (ре—диез—фа—диез), секунда [фа—диез—ля—бемоль (= соль—диез)] и кварта [соль—диез (= ля—бемоль) — до—диез]. Можно также (и это почти всегда требовалось в эпоху Вагнера) придать этому аккорду точную тональную функцию, считая его, например, «настоящей» II ступенью До мажора. Такие хроматизмы всегда могут быть объяснены. Аккорд, о котором мы говорим, разрешится в I ступень До мажора, если ре—

Затем наступает прояснение и вливается новая мелодия. Финальная тема, сначала нежная, потом все более бурная, в контрапункте с отголосками предыдущих мотивов венчает это полное жизни произведение. Оно написано в 1930 г. под впечатлением праздника, происходящего ежегодно 4 сентября в городе Вилафранка дель Панадес, сопровождаемого шумом процессий и шествий, военной и ярмарочной музыкой, сардинами и castells» (Рудольф фон Тобель).

Сардана для виолончелей посвящена Школе виолончелистов (London Cello Club) в Лондоне. Это произведение исполнялось в Барселоне в 1934 г. в честь П. Казальса, при участии шестидесяти четырех виолончелистов; в Цюрихе в 1946 и 1951 гг. по случаю семидесятилетия и семидесятипятилетия маэстро — при участии девяноста и ста двадцати виолончелистов; в октябре 1952 г. в Париже, во дворце Шайо, — при участии восьмидесяти французских виолончелистов, среди которых были Морис Марешаль¹⁸, Поль Базелер¹⁹, Андре Наварра²⁰ и др.

диез разрешается в ми, фа-диез в соль, ля-бемоль тоже в соль и если до-диез, приравненный энгармонически к ре-бемолью, разрешится в до. Но можно также, как это неоднократно делал Вагнер, избежать слишком точного функционального определения аккорда. В таком случае аккорд остается как бы не полностью разрешенным. Неразрешенные аккорды следуют один за другим. Последовательность ряда таких неразрешенных аккордов создает полный тональный беспорядок. Присоединим к этому мелодию, тоже «неопределенную» (эту бесконечную мелодию, о которой мечтал Вагнер), различные неустойчивые средние голоса, неправильный ритм — и мы установим с очевидностью, что тональность, если она еще удерживалась в творчестве Вагнера, под напором столь сложной полифонии должна наконец быть опрокинута».*

— Я не понимаю, почему «тональность должна наконец быть опрокинута». Также не понимаю, почему систематическое пользование атональностью, как это утверждали, могло быть неизбежным следствием вагнеровских хроматизмов. Даже сам Шёнберг признался мне в своем намерении исследовать эту неизведанную область с целью выяснить ее возможности! Не все его преемники показали такую же высокую музыкальную сознательность. Многие все более и более скатывались к «растворению в небытии». И если бы еще это «растворение в небытии» было искреннее! Большой частью это были только лицемерные поиски эффектов.

«Уже в хроматизме «Тристана» думали найти задатки такого рода новшеств... Но забывали о том, что Вагнер, когда писал «Тристана», не имел намерения вводить какие-нибудь «новшества», «обогащать гармонический язык» и «форсировать прогресс» в музыке. Он только стремился найти средства выражения, соответствующие его поэтическому представлению, гармонический язык, необходимый ему для воспроизведения мира, окружавшего Тристана» (Вильгельм Фуртвенглер).

— И я того же мнения.

«Фуртвенглер, как правило, порицает композиторов, сознательно желающих расширить возможности музыкального языка. Он утверждает, что великие мастера прошлого

* René Leibowitz. Schoenberg et son Ecole. J.-B. Janin, Paris.

никогда не задумывались над «созданием чего-то нового» в этой области; но они как бы невольно в некоторой степени обновляли музыкальный язык, просто пытаясь со всей искренностью передать то, что они хотели выразить. И это тоже неправда: именно самое фундаментальное произведение всей тональной музыки, мастерски положившее ей начало — «Хорошо темперированный клавир» Баха, — было написано исключительно с целью показать преимущества и возможности этой музыки» (Антуан Голеа).*

— Мнение А. Голеа представляется мне искусственным. В «Хорошо темперированном клавире», как все знают, Бах хотел показать своим современникам все возможности, заложенные в каждой тональности, — некоторые из этих возможностей в его время еще не применялись. Показал ли он себя новатором в этом произведении? Очевидно, но пользовался он при этом самым естественным языком музыки. Одно дело вводить новшества, а другое дело разрушать, «уничтожать». Пусть те, кто «хочет показать преимущества и возможности» «современной музыки», начнут писать эту музыку на понятном языке, так как иначе вообще не представляется возможным говорить о музыке.

— Фуртвенглер подчеркивает, что современная музыка «имеет своих приверженцев, правда, немногочисленных, но страстно убежденных».

— Это искусственное увлечение, так как в этой музыке чаще всего нечего понимать. Ее приверженцы составляют меньшинство, и они также ничего в ней не понимают. Ведь они в конце концов такие же люди, как и мы!

Хотите, я вам сыграю отрывок из сонаты для виолончели одного крупного современного композитора (который, к счастью, создал и более талантливые произведения).

(Маэстро берет виолончель и садится играть. Раздается последовательность мяукающих и скрежещущих звуков. Надо сказать, что вид его, с трубкой во рту и с лицом, выражающим недоумение человека, тщетно ожидающего чего-то, что никак не появляется, представляет собою поистине забавное зрелище.)

Разве может кто-нибудь честно утверждать, что эта музыка (?) пробуждает в нас какое-нибудь чувство, что она что-нибудь выражает?

— Франсис Пуленк²² заявил: «то, что Девятая симфония представляла для слушателей XIX века, то для слу-

* «Journal musical francais», июнь 1953.



П. Каза.15с



П. Казальс

шателей XX века представляет уже „Весна священная“».

— В этом я совершенно не согласен с моим другом Пуленком. Хотя я и признаю талант Стравинского и считаю «Весну священную» интересным произведением, но проводить параллель между ней и Девятой симфонией я считаю кощунством.

— Нравятся ли вам «Жар-птица», «Петрушка» и другие произведения Стравинского «раннего периода»?

— Да, очень. То, что нам дал Стравинский за последнее время, — это не настоящий Стравинский. Это какое-то холодное умствование, враждебное какому-либо чувству. Настоящий Стравинский мелодичен, красочен, чуток ко всему прекрасному. К сожалению, уже давно он как будто с упрямством избегает показывать эти качества. И это очень печально.

— Стравинский заявляет, что он не терпит, «когда из музыки делают своего рода религию, и советует «любить музыку ради нее самой, а не за эмоции, вызываемые ею у слушателя...»

— Что значит «любить музыку ради нее самой»?

— Автор «Петрушки» пишет в «Музыкальной поэтике»: «Я начинаю думать вместе с широкой публикой, что мелодия должна сохранить свое место на вершине иерархии элементов, из которых образуется музыка».

— Bravo! Такое заявление меня радует.

— Один знаменитый художник утверждал: «все мои произведения — это лишь ряд опытов».

— В течение веков мастера музыки сохраняли свои творческие опыты при себе, считая, что слушателям они должны давать лишь прочувствованную, продуманную и зрелую музыку.

— Искусства эволюционируют...

— Естественную эволюцию надо отличать от полного разрыва с прошлым. Музыкант может освободиться от того, что его стесняет, и найти собственный путь, не порывая яростно нити, которые связывают нас с опытом — и удачами — прошлого.

Эволюция в своем нормальном виде всегда существовала и будет всегда существовать.

«Существовало мнение, что оригинальность артиста, если он ею действительно наделен, проявится сама собою без всяких усилий с его стороны... Удовольствие, испыты-

ваемое от чего-либо непредвиденного, рождалось некогда в результате особого его контраста с удовольствием, которое доставляет ожидаемое, то есть вследствие неосуществившегося предвидения. Разнообразие и даже модификации, внесенные композитором в музыкальный язык и построение, рельефно выступали на фоне уже знакомой канвы. Во многих современных музыкальных произведениях ощущение непредвиденного утратилось, так как слушатель, следуя за развитием произведения, не в состоянии что-либо предугадать» (Макс д'Оллон).

— Это верно. Стремление к чрезмерной оригинальности приводит к самым худшим заблуждениям. Каждый из нас, так же как и самые скромные создания природы, имеет что-то свое, неповторимое. Сколько листьев на этом дереве в саду, и все же среди них не найти двух одинаковых! Вы за сто метров узнаете своего друга по походке. Ему не нужно ничего делать, вы и так отличите его от других, а почему? Да потому, что он обладает чем-то свойственным лишь ему одному, — самобытностью.

Что касается музыки, то, желая произвести впечатление оригинальности, легко прибегнуть к различным вычурам и фокусам.

Трудность заключается в том, чтобы отметить произведение печатью своей индивидуальности, пользуясь обычным и доступным языком.

«Значит, можно сказать, что чередование диссонансов и консонансов, то есть движения и покоя, желания и его удовлетворения, вопроса и ответа как у композиторов-классиков, так и у современных мастеров было вполне законно не только с точки зрения психологической и интеллектуальной, но и с точки зрения физической» (Макс д'Оллон).

— А как же иначе? В музыке все должно быть доведено до объяснения, а оно не может быть дано сразу, без какой-то передышки. Понимание того, что только что прошло, необходимо для восприятия того, что будет. В музыке без чередования движения и покоя, — аналогичного чередованию напряжения и расслабления в живом организме, — может быть только сумбур и хаос.

«Не кажется ли, что недалек тот день, когда будут удивляться эгоизму композиторов, дороживших мнением лишь немногих или надменно оберегавших недоступность своего «я»? Музыке так или иначе придется снова обрести

сознание своих возможностей и своего общественного значения. Если она будет говорить языком чувств, если она будет человечна и доступна, она проживет столько же, сколько и мир. Но дни ее сочтены, если она будет лишь развлечением для специалистов и пресыщенных любителей, наркотиком для подхлестывания утомленных нервов» (Макс д'Оллон).

— Это очень верно подмечено. Композитор может пользоваться самыми разнообразными приемами, лишь бы он сумел создать согласованное целое, способное выразить в музыке его душевные переживания. Что совершенно недопустимо, так это афишировать свое презрение ко всякого рода чувствам, надменно ограничиваясь лабораторными изысканиями и теоретическими измышлениями.

В основе таких взглядов, которые разделяют чуть ли не все творцы «современной музыки», лежит лишь тщеславие и бессилие.

Я первый приветствую появление новых цветов, но только не чудовищных. Я уже давно повторяю: в отношении некоторых укоренившихся заблуждений надо иметь смелость сказать — нет!

— На склоне лет Изаи писал своему сыну Антуану²³: «В современных произведениях я не вижу ничего другого, кроме хаоса. У меня иногда бывает впечатление какого-то чудовищного надувательства со стороны людей одаренных, но обуреваемых духом противоречия. Искусство, которое рисовалось мне единственным в своем роде монументом, никогда не завершаемым, в созидание которого каждое поколение, каждая школа вносит свой вклад,— неужели это искусство сказало свое последнее слово? .. Я страдаю от того, что больше не верю в силу и правду молодого поколения, и потому обращаюсь к тебе с этим вопросом, так как в глубине души надеюсь, что я неправ. Систематически хулить современную музыку, не пытаюсь постичь ее, не постаравшись понять ее цель,— нет! Это было бы все равно, что отречься от самого себя, уничтожить смысл своей борьбы...»

— Эти слова Изаи вполне гармонируют с его благородным обликом; он был так чистосердечен и великодушен по отношению к большинству композиторов своего времени — Сезару Франку, Форе, Дебюсси, Шоссону²⁴. .. Я тоже испытал растерянность, которая слышится в словах моего

незабвенного друга, но я пришел к категорическому решению — не принимать того, что называют «современной музыкой».

— *Ш.-М. Видор*²⁵, прослушивая «дерзко диссонирующее» произведение своего юного ученика *Дариуса Мийо*, сказал: «Хуже всего то, что к этому привыкаешь».

— Мне неизвестно, к какому произведению Мийо это относится, но я бы никогда не смог привыкнуть к чему-либо подобному.

— Многим музыкальным произведениям из тех, которые теперь приняты всеми, потребовалось долгое время, чтобы получить признание.

— Если для понимания нужна была бы только привычка, надо сказать, что у хаотической музыки, существующей уже много лет, было достаточно времени, чтобы заставить себя признать. Охлаждение к ней вызвано не тем, что она «новая», — просто слушатели чувствуют, что такая музыка лишена душевной теплоты.

— *Бузони* считал, что нельзя придавать никакого значения качествам звучания, тембра или музыкального колорита и что чувства не должны участвовать в наслаждении, получаемом от музыки, — ощущении чисто умственного и интеллектуального порядка. *Пауль Хиндемит* заявлял: «Рассматривай рояль как ударный инструмент и соответственно с этим обращайся с ним».²⁶

— Я знал Бузони, я знаю Хиндемита, и мне непонятно, как такие выдающиеся люди могли говорить нечто подобное.

— *А композиторы, которые снова ввели в современный музыкальный язык старинные лады — гиподорийский, фригийский и другие!*

— Я не возражаю против этого, так же как и против расширения дальнейших исканий, если они могут привести к ценным результатам. Мне часто приходила мысль, что композиторам следовало бы лучше познакомиться, например, с индусской музыкой из-за богатства ее фольклора и изобретательности, проявленной в ее народных песнях. Мы уже имели возможность убедиться в том, что нам дало освоение негритянских песен и китайского фольклора. В общем, конечно, не приходится говорить в этих случаях о слишком большом их влиянии на мировую музыку. Во всяком случае, я думаю, что освоение индусской музыки бу-

дет благотворно влиять на развитие даже того, что мы считаем высшим искусством.

— *Чего ждете вы, маэстро, от применения новых интервалов, построенных на трети, четверти, десятой доле тона?*

— Я не думаю, чтобы предпринятые в этой области изыскания завершились чем-нибудь ценным.

— *Что думаете вы об образцах «конкретной музыки», которую время от времени передают по радио? Эта музыка всегда записывается на пленку и не нуждается в исполнении. При помощи инструментов sui generis [своеобразных] авторы этой музыки одинаково хорошо воспроизводят ветер горных вершин, шум паровоза на полном ходу, шаги человека, спускающегося с лестницы, или звуки, доносящиеся из кабинета зубного врача.*

— Эти образцы «конкретной музыки» мне неизвестны, но я уже сейчас могу утверждать, что это не музыка. Хотя я и люблю прислушиваться к яростному ветру и видеть деревья, склоняющиеся под его порывами, но мне никогда не приходило в голову назвать испытываемые мною при этом впечатления музыкальными. Явления, происходящие в природе, способны вдохновлять композитора, и он, пожалуй, попытается иной раз создать что-то напоминающее их, воспроизвести их, — таких примеров немало, — но сами по себе они не представляют собой «музыку». Такая же разница имеется между естественной красотой какого-нибудь пейзажа и красотой этого же пейзажа, прошедшего сквозь призму восприятия художника.

— *Публика часто ошибалась... Однако Тосканини настойчиво утверждал, что широкий круг слушателей почти всегда прав.*

— Публика, посещающая концерты, состоит из группы людей, в которой каждый слушатель более или менее способен вынести свое суждение; однако нельзя отрицать того, что и весь коллектив слушателей наделен проницательностью и интуицией. Отбор произведений публикой в наши дни особенно необходим; эта фильтрация явилась преградой для неудачных начинаний, которым именно публика и дала отпор.

— *Онеггер подчеркивает, что «симфония какого-нибудь молодого композитора окажется всегда в невыгодном положении по сравнению с выдающейся классической симфонией». Очевидно, в невыгодных условиях для исполнения.*

— Это несомненно. Я всегда считал необходимым создание субсидированного государством учреждения, задача которого состояла бы в отборе новых произведений с целью ознакомить с ними слушателей на бесплатных концертах. Таким образом публика получила бы возможность познакомиться с еще неизвестными композиторами. Но не следует, чтобы они считали себя обязанными в каждом из своих произведений изменять основы музыкального языка; в таком случае публика после каждого концерта еще более желала бы послушать симфонию Бетховена. Что поделаешь? Это так!

— *Существует мнение, что атональная музыка отражает неуверенность нашей хаотической эпохи.*

— Искусство должно служить сохранению живого культа идеала, а не болезненно потворствовать упадочническим тенденциям. Я не вижу, почему артист должен пассивно отдаваться настроениям, вызванным неустойчивостью его эпохи, вместо того чтобы противопоставить ей свою верность идеалам человечества, пережившим столько мировых катастроф. Артисту как человеку всегда может представиться случай высказать свое отношение к конфликтам своего времени, если только он сочтет это необходимым. Но искусство не может быть рабом этих конфликтов. Даже в самую мрачную эпоху искусство должно говорить нам о возвышенном и вселять в нас надежду.

*«В поисках мелодического и понятного языка, — говорил Прокофьев, — я не отказывался от всемирно признанных гармонических и мелодических оборотов. Впрочем, в этом-то и кроется трудность сочинять понятную музыку: она должна быть понятная и в то же время новая».**

— Выдающиеся мастера пользовались уже признанными гармоническими приемами, но делали они это так искусно, вкладывали столько своего личного дарования, что их творчество всегда кажется новым. У Баха, у Моцарта я ощущаю «новую ясность».

У Прокофьева, как и у Бартока, совершенно исключительное музыкальное дарование. Я уверен, что часть их творчества победоносно пройдет через все испытания вре-

* J. Nestiev. Prokofiev. Traduction de Rostislav Hofmann. Editions du Chêne, Paris.

менем; в отношении же другой части их творчества я сделаю самую серьезную оговорку.

— А Хиндемит?

— Я не встречал Хиндемита с 1932 года, то есть со времени, когда я совместно с ним, Шнабелем и Губерманом²⁷ участвовал в незабываемых концертах камерной музыки в Вене. Каковы бы ни были его теоретические установки, он все же оставил определенные доказательства своего замечательного композиторского таланта.

— По поводу одного из его последних произведений («*Nobilissima visione*») [«Благороднейшее видение»] один из критиков писал, что автор вновь обрел «музыкальный язык, говорящий сердцу».

— Тем лучше.

— А Мийо?

— Мийо очень одаренный композитор, давший нам великолепные произведения. К сожалению, и он часто шел на поводу у так называемой «современной музыки».

Я сохранил одно очень трогательное письмо Мийо, в котором он мне говорит о впечатлении, которое я на него произвел, когда он в ранней молодости слушал впервые один из моих концертов.

— А Онеггер?

— Из современных композиторов Онеггер представляется мне одним из наиболее одаренных. Самым выдающимся композитором нашей эпохи для меня остается Эрнст Блох²⁸. Отдавая дань модернизму, Онеггер вместе с тем остерегался переступать некоторые границы. Он испытал влияние тенденций своего времени, но сумел принять одни новшества, отклонить другие и остаться верным тому, что мы можем назвать музыкальной идеей, — той музыкальной идеей, которую некоторые современные композиторы попросту упразднили.

— Такие «мало устаревшие» музыканты, как Артур Онеггер и Пауль Хиндемит, говорят о додекафонизме: «Это одна из очередных систем, которая хвастается очень строгой кодификацией: додекафонисты напоминают мне каторжников, порвавших свои цепи и, чтобы быстрее бежать, добровольно привязавших к ногам стокилограммовые гири. . .» (Онеггер). «. . . Конечно, можно изобрести множество такого рода произвольных правил, но если желать положить их в основу одного или нескольких стилей музыкального

творчества, я уверен, что можно бы выдумать «правила игры», менее стесняющие и более занимательные. Идея додекафонизма еще более отзывает теоретизированием, чем весь несносный педантизм профессоров гармонии, благоговящих перед традицией» (Хиндемит).

— Меня радует, что Онеггер и Хиндемит высказывают такое мнение. Необходимо, чтобы авторы осознали, что в конце концов представляет собою музыкальная речь. Пусть те, кому нечего выразить, занимаются другим делом. А те, кто чувствует глубокую, безусловную потребность сочинять, могут пользоваться любыми приемами — новыми или старыми, — но во всяком случае приемы эти должны быть простыми и доступными. Я настаиваю: важны не сами приемы, а полученные результаты. В конце концов само время совершает правильный отбор и отводит каждому свое место.

Простота в форме выражения никогда не вредила настоящему творцу, который знает, что оригинальность — это прежде всего природный дар. Много я слышал музыки на протяжении своей долгой жизни! И вот, каждый раз когда я слушаю Гайдна, мне кажется, что я открываю нечто новое. Великая музыка, если она интерпретируется так, как она того заслуживает, достаточно богата, чтобы сохранять нетронутой свою «новизну», и желание слушать ее будет все возрастать.

— Мы очень далеки, маэстро, от того времени, когда И.-С. Бах писал свои величественные кантаты, предназначенные всего лишь для прихожан церкви св. Фомы. И мы еще более далеки от скромности великого кантора, складывавшего кантаты после воскресного богослужения в ящик стола. В наши дни ощущается разрыв между артистом и восприятием слушателей; восстановить «связь» между ними стало очень трудно, даже невозможно. Не этим ли объясняется тот тупик, в который зашла не только музыка, но и все современное искусство? Если бы сегодня какой-нибудь человек сочинял музыку, как Бах, писал картины, как Веласкес, создавал драмы, как Шекспир, ему бы сказали, что все, что он творит, производит впечатление чего-то «уже виденного» и «уже слышанного», а если этот автор заразит лихорадкой новаторства, он рискует быть вовлеченным в общий хаос или, в лучшем случае, его произведения

будут признаны лишь меньшинством. Видите ли вы выход из такого положения?

— В наше время человек не в состоянии сочинять, как Бах, писать картины, как Веласкес, создавать драмы, как Шекспир; даже если бы он этого и захотел, он не смог бы это сделать. Это не касается заурядного подражателя, о котором даже не стоит упоминать. Художественное творчество отражает личные восприятия, которые никогда не могут быть одинаковыми у различных художников.

Говоря о Бахе, вы произнесли слово «скромность», слово, имеющее исключительное значение и объясняющее многое. Великий творец знает, что не он положил начало жизни и искусству, — в этом и заключается величие его скромности, — он чувствует потребность не изумлять, а волновать. Современная музыка, к сожалению, имеет тенденцию к исключению всего человеческого и естественного, и в первую очередь того, что могло бы стать чисто эмоциональным. Какой контакт можно установить с окружающими, исходя из таких позиций? А между тем художник может найти множество способов воплотить возвышенные и человеческие чувства, не впадая ни в мелодраму, ни в пошлую чувствительность.

— *Онеггер высказывает очень пессимистические взгляды на будущее музыки: «То, что сейчас является главным, это ритмическая встряска, а не наслаждение мелодией. . . Если мы будем таким же образом продолжать, то еще в этом веке у нас будет только схематичная, варварская музыка, построенная на сочетании примитивной мелодии с грубо скандированными ритмами. Это полностью удовлетворит атрофированный слух меломанов двухтысячного года».*

— Я не разделяю такого пессимизма. Способности восприятия в эстетическом плане не могут исчезнуть, так же как не могут исчезнуть и способности к различению добра и зла в плане моральном. Возможны временные кризисы, заблуждения, но люди вновь обретут понимание того, что прекрасно и чисто.

— *Фуртвенглер указывает, что «все вопросы техники, тональности и атональности, вопросы исторических перспектив — все это второстепенно; основное же заключается в следующем: в какой степени современная музыка является адекватным отражением того, чем мы являемся? В какой*

мере находим мы себя в этой музыке? И это вопрос совести в самом прямом смысле, так как речь здесь идет о правдивости нашего музыкального выражения и подлинности нашего значения как музыкантов».

— Эти слова великолепно определяют проблему. Этот критерий совести и будет в конце концов определяющим, так как великие проблемы человечества всегда остаются неизменными; и то, что должно быть вновь обретено в художественном творчестве, — это человек, человек из плоти и крови, а не какая-то абстракция. Нам и сейчас продолжает нравиться все то, что прекрасно, если даже оно относится к произведениям тысячелетней давности, как, например, китайская поэзия и индийские песни. Они имеют такое же право на существование, как и наша настоящая музыка. Они живы теперь, как будут живы и «in saecula saeculorum» [во веки веков].

ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Какое значение имеет индивидуальность артиста в интерпретации?

— Все люди различны, и каждый человек должен вкладывать в свой труд порывы и глубокие побуждения своей души. Достаточно посмотреть вокруг себя, чтобы стать свидетелем окружающего нас организованного и гармоничного многообразия всего, что живет самостоятельной жизнью.

Артист должен иметь достаточно сил, чтобы почувствовать свою отрешенность от всего, что уже сделано, от всего, чему он учился. Он должен убедить себя в том, что в этом чувстве отрешенности от рутины и традиции заключается его долг и цель.

Тот, кто не задает себе вопросов, кто не прислушивается к «голосу» своей души художника (предполагается, конечно, что она у него имеется), идет по ложному пути. Важно то, что мы чувствуем, и это мы обязаны выразить.

Что касается, например, Баха, я выполнил свой долг, решительно отвергнув все образцы и традиции, с которыми я столкнулся, сознательно и терпеливо доискиваясь своего собственного понимания.

— *Существует ли стиль, присущий Баху, Бетховену и т. д.?*

— Как раз не так давно, по поводу одного из произведений Моцарта, мне пришлось коснуться этого вопроса в дружеской беседе с одним из выдающихся музыкантов.

Некоторые убеждены, что существует стиль Баха, Моцарта и т. д., что нужно посвятить себя исканию этого стиля, его объективному восстановлению. Вполне понятно, что у каждого великого мастера есть свой собственный стиль, потому что величайшая творческая сила — сама жизнь — показывает нам, что даже самое скромное живое существо имеет свои особенности. Почему же, в таком случае, и великому художнику не обладать ими? Но исполнителю надо стремиться возродить по нотной записи не мнимую объективность музыкального произведения, а разнообразные душевные состояния, породившие его, следуя тому глубокому отзвуку, который они пробуждают в его собственном сознании.

Любопытная вещь — этот фетишизм объективности! Немалая доля ответственности за неудачные исполнения падает именно на него! Как много превосходных артистов находятся еще во власти нотного текста, тогда как этот нотный текст — всего лишь очень несовершенный способ выражения музыкальной мысли.

Великие мастера могли добросовестнейшим образом выписывать свои партитуры, но за их записями нужно видеть некое душевное состояние, которое руководило их творчеством — назовем его «чувством», «страстью», «мечтой» — безразлично. Все это — именно это многообразие в бесконечном — не может быть передано нотами, а между тем нет другого способа для воспроизведения его, как только с помощью написанных нот. Существуют ли точные указания для такого возрождения произведения? Мне они неизвестны.

— Об «опасности впасть в романтизм» Фуртвенглер пишет: «...музыкант, способный отдаться вдохновению и порывам страсти, не будет бояться ни романтизма, ни излишней чувствительности; он без труда избегнет этой опасности, не отказываясь при этом от проявления своих чувств... Что за комедия эта боязнь чувствительности, эта боязнь самого себя (...)! Как будто «исполнять музыку» может иметь для музыканта иное значение, чем проникнуться верой в себя, не испытывать страха перед собой!»

— Разве может уверенный в себе артист поступить иначе? Нет ничего ужаснее сознания своей робости. Весь труд исполнителя и достоинство этого труда заключаются

как раз в том, чтобы возможно ближе подойти к глубокому смыслу исполняемой им музыки — смыслу, который в каждом великом произведении чрезвычайно сложен в своем многообразии и не может быть полностью передан с помощью нотных знаков.

Исполнитель, независимо от своего желания, является истолкователем произведения и возрождает его, преломив через призму своего «я».

— Я неоднократно слышал от вас, что как отдельные буквы азбуки далеко еще не слова, так и нотные знаки еще не «музыка».

— Может ли кто-нибудь в этом сомневаться? Мы не в состоянии видеть музыкальную идею, породившую произведение, однако талант и воображение при упорном труде могут подсказать и раскрыть ее нам в понятной для всех форме, но не «объективно», а индивидуально. Знакомясь с партитурой, я иногда восклицаю: «Какая великолепная музыка! Но ее еще надо воссоздать».

Исполнение должно придать произведению всю полноту ощущаемого существования и претворить его идеальное бытие в бытие реальное.

— Позвольте мне напомнить вам другое высказывание Фуртвенглера: «...сначала мы имеем дело с нотной записью. При ее помощи исполнитель знакомится с произведениями: он проходит в обратном направлении путь композитора, который, создавая свою музыку, дал ей живой смысл до того, как он ее записал, или в то время, как записывал. Таким образом, сердце, сущность этой музыки,— это импровизация, которую композитор старался затем как мог записать; тогда как для исполнителя произведение представляет собою как раз противоположность импровизации — нечто записанное, фиксированное определенными знаками в неизменной форме,— в котором нужно расшифровать смысл, разгадать загадку, с тем чтобы проникнуть в сущность самого произведения и затем возродить его к жизни».

— Великолепно! Все заключается в том, чтобы оживить написанное, вдохнуть в него жизнь, а не робко избегать этой жизни. Ни одна теория, как бы она ни была научно обоснована, ни одно издание, какими бы комментариями оно ни сопровождалось, не смогут заменить такое

исполнение, потому что душа мелодии никогда не может быть записана на бумаге.

— *Маэстро, я заметил, что слова «жизнь», «живой» вы очень часто повторяете, когда говорите об интерпретации.*

— Это потому, что жизнь — наш великий советчик, а кроме того, основная задача артиста, в особенности исполнителя, — это достигнуть живого творчества. Надо отбросить все, что не представляется очевидным, все, что могло бы показаться искусственным. Но ни в коем случае не следует рассматривать это правило как призыв к облегчению своей задачи. Напротив! Часто нет ничего труднее, чем обретение чудесной простоты живых форм. Прежде всего необходимо, чтобы эти живые формы нашли отклик в нашем сознании; затем нам предстоит труд исследования и прояснения поставленных задач. Работа эта не имеет конца; долгие годы подтвердили мне ее значение, и каждый день я открываю нечто новое.

— *Даже в произведениях, которые вы изучаете и играете уже более шестидесяти лет, как, например, сюиты Баха?*

— Да, даже в них, и особенно в них. Вот только на днях я понял, что допускал ошибку в одной из этих сюит.

Есть артисты, которые, не решаясь отдаться во власть своим порывам, отдаются чему-то гораздо худшему — рутине (иногда под предлогом достижения «совершенной техники»). Это в конечном счете приводит к механическому, скованному исполнению, а это прямая противоположность истинному искусству.

— *Не грозит ли тут артисту опасность выйти за пределы определенных границ?*

— Для настоящего артиста их не существует: его интеллект и музыкальный вкус всегда сумеют ограничить его свободу. Кроме того, такая свобода является противоположностью произвольной инициативы, поскольку она должна быть плодом кропотливого, постоянно возобновляемого изучения музыкального произведения.

Какое обилие вариантов, возможностей, оттенков содержит в себе музыка великого мастера! Нотная запись отражает лишь ограниченную часть этого богатства. Нотные знаки остаются, конечно, неизменными, однако каждый день они говорят что-то новое чувству исполнителя. Чем больше он их изучает, тем больше он в них раскрывает чу-

дес. Дело не в том, чтобы стремиться к оригинальности (в дурном смысле этого слова); если бы артист захотел придерживаться искусственной оригинальности, пренебрегая тем языком, на котором обращается к нему музыкальное произведение,— это было бы ересью. Именно преданность музыке, благоговейное преклонение перед ней позволяют артисту мгновеньями видеть высоты, на которых парит творческий гений.

— Один из выдающихся музыкантов писал о *rubato*: «Эта преходящая ритмическая свобода всегда выявляет, почти как барометр, правдивость или ложь музыкальных импульсов, глубоко прочувствованных или, наоборот, искусственно «сделанных» исполнителями,— дирижером, инструменталистом или певцом».

— Тот, кто неспособен вложить высший смысл в исполняемое им произведение, будет прибегать к средствам, которые повредят его интерпретации, или же применит какие-либо средства, не считаясь с необходимыми пропорциями.

Все дело в равновесии, которое должно контролироваться хорошим вкусом артиста, но *rubato* само по себе настолько естественный прием выразительности, что музыка в некотором смысле — непрерывное *rubato*. Не так ли и в разговорной речи: как часто мы, сами того не замечая, ускоряем или замедляем ритм наших слов, желая придать им большую выразительность?

— Рудольф фон Тобель приводит следующие ваши слова: «ни один композитор не поблагодарит нас, если против своего чувства и убеждения мы будем упорно оставаться рабами нотной записи».

— Композиторы бывают очень признательны исполнителям, когда тем удастся интуитивно проникнуть в их истинные и глубокие замыслы, вместо того чтобы следовать букве текста; это лишний раз доказывает недостаточность предлагаемых ими указаний.

Более того, я заметил, что Сен-Санс, Моор, Гранадос и многие другие композиторы сами не всегда одинаково исполняли свои произведения и неточно придерживались своих же указаний.

«Неверно, что исполнитель должен за пределами абстракции написанного текста найти конкретную волю автора, для того чтобы выразить ее в своем исполнении. Ведь

воля автора в отношении конкретных моментов передачи произведения может быть только неопределенна... Как можно говорить о точном осуществлении намерений композитора? Слушая исполнение своего произведения, сам автор заново открывает его для себя, снова и снова в зависимости от той или иной интерпретации. И в конце концов для него самого единственно ценным и правдивым будет то исполнение, которое сумеет дать его творению самую яркую жизненность».*

— Композитор всегда недоволен трактовкой и исполнением своих произведений, когда они интерпретируются посредственным артистом. Однако тот же композитор не только не возразит против разнообразия трактовок, но даже одобрит их, если они будут исходить от истинных артистов.

Я не думаю, чтобы такой композитор, как Бетховен, мог иначе мыслить о разнообразии исполнения своих произведений в тех случаях, когда в этих исполнениях был живой порыв и свежесть новизны, которые, повторяю, может придать им только истинный артист.

— «Надо исполнять то, что написано,— вот и все»,— говорил Равель...

— Это бессмыслица.

— Слышал ли Равель в исполнении Корто — Тибо — Казальса свое трио?..

— Да. И он казался довольным, несмотря на то что его указания мы выполняли по-своему.

— Он не выражал своего восторга?..

— О, Равель ничем не восторгался. С тех пор как он стал знаменитостью, исполнители перестали что-либо значить для него. Он не ходил на концерты, и даже прекрасное исполнение его не интересовало. Единственное, что его занимало, это, разумеется, его композиторская работа. Мне, знавшему его, когда он был еще молод, как я вам уже говорил, некоторые черты его характера внушали известного рода сострадание.

— По поводу Похоронного марша Шопена¹ в исполнении Антона Рубинштейна Изаи говорил: «Что касается меня (и я знаю других, которые придерживаются того же

* Gisèle Brelet. L'Interprétation créatrice. Presses Universitaires de France, Paris.



П. Казальс с супругой среди участников фестиваля в г. Праде. Рядом с П. Казальсом — советский виолончелист М. А. Ростопович



П. Казальс за пиано

мнения), я часто думал по поводу этого марша, что исполнение было гениальнее самого произведения. Рубинштейн его переделывал, дополнял, вносил то, чего ему не доставало. Он умел создать из него одну из тех поэм, которые способны заронить тревогу в самую невозмутимую душу».

— Да, я тоже думаю, что иногда, и даже очень часто, интерпретация может быть выше самого произведения.

— Есть случаи, когда исполнитель навсегда накладывает печать своей индивидуальности на интерпретацию произведения. Например, маэстро, ваша интерпретация сюиты Баха. Изаи писал об исполнении Иоахимом концерта Бетховена: «Сорок лет назад венгерский маэстро впервые исполнял это произведение, в то время мало известное, и он играл так хорошо, что с тех пор он представляется нам неотделимым от этого произведения. Беру на себя смелость сказать, что это он, Иоахим, сделал из этого концерта шедевр. Если бы он не дал ему такое несравненное толкование, концерт этот мог бы попасть в число непризнанных и забытых произведений. Но нет! Он его оживил, преобразил, возвеличил. . .»²

— Иоахим воскресил этот концерт через 50 лет после того, как он был написан. Скрипачи времен Бетховена или не придавали ему должного значения, или же считали его неисполнимым. Иоахим наложил на него свою неизгладимую печать. Я слышал, как великий скрипач исполнял этот концерт; будучи не во всех отношениях согласен с его интерпретацией, я припоминаю, что в ней были многочисленные первоклассные моменты, абсолютно согласованные с характером и сущностью произведения.

— Изаи идет еще дальше; он добавляет, что в исполнении Иоахима «каждый находит нить, следуя которой он достигнет цели, не утрачивая своего «я», не подделываясь под индивидуальность великого скрипача, не превращая себя в его копию. Поскольку его толкование является зеркалом, отражающим мысль Бетховена, дозволено им вполне проникнуться и даже благоразумно не пытаться делать ничего другого,— это подчеркиваем мы,— до такой степени убеждаешься, что здесь пред нами истина, маяк, который освещает и будет всегда освещать путь тем, кого повлечет следовать по его стезе».

— А как это сделать? Мы больше не слышим Иоахима. Как уклониться от неизбежно различных исполне-

ний, последовавших в дальнейшем и которые встретятся в будущем? Как помешать этому разнообразию? Несмотря на то что Иоахим отметил это произведение своею печатью, сам Изаи придерживался собственной концепции, мало походившей на концепцию венгерского маэстро...

— *Что могли бы вы сказать о соотношении роли интуиции и рассудка в интерпретации?* . .

— Односторонний, слишком самоуверенный интеллектуализм мог бы скорее привести к ошибкам, чем воздействовать положительно. В сущности говоря, именно интуиция не только творит, но и направляет.

Моцарт и Шуберт — вот два исключительных примера интуиции, гениальное творчество которых поднимается над границами интеллекта.

Конечно, в музыке, как и вообще во всем, упражнениями достигается легкость и стимулируется углубленное понимание. Однако, хотя разум и является мощным вспомогательным средством, интуиция остается почти всегда решающим фактором. Как много умов предается непрерывным исканиям и в конце концов сбивается с пути!

У меня было два друга, один из них уже умер, а другой еще жив. Оба были исключительно умны, но именно лихорадочная склонность к теоретизированию их зачастую и запугивала.

— *А вы сами относите себя к людям интуитивного типа?*

— Да, все то, что я делаю, основано на интуитивном озарении.

— *И к нему вы тем не менее прилагаете еще «изнурительный труд».*

— Разум способствует процессу развития, постепенно овладению формами, которые сначала представлялись лишь смутно, но питать и направлять его должна интуиция. От степени развития интуиции и разума в художнике зависит возможность их гармоничного и плодотворного сочетания.

И сегодня, когда вы пришли, я был занят изучением одного из речитативов Баха. Я работаю над ним уже несколько недель, сначала за роялем, затем на виолончели. Полное интуитивное восприятие этого произведения приходит не сразу; я предчувствую, что овладею им именно так, как мне того хочется, но пока мне еще не удалось охватить

его во всей полноте. Что же касается моего убеждения в конечном результате, мне трудно сказать, вытекает ли оно из веры в мою интуицию, или я считаю, что моего разума хватит, чтобы помочь интуитивно постигнутым формам воплотиться в реальном звучании.

— *В семьдесят семь лет, маэстро, при вашей уединенной жизни в Праге, вы отдаете недели изучению одного речитатива...*

— Я всегда так поступал; приобретенный опыт не изменит моих привычек.* Кто-то из моей семьи говорил мне по поводу этого речитатива: «И как это у тебя хватает терпения?» — Я ему ответил: «А что в этом удивительного? Так трудно найти желаемую форму для всех звуков, для их соотношений между собою и со всем целым! Сколько нужно приложить труда, чтобы все это стало на место! Однако ты теперь уже можешь убедиться в разнице по сравнению с первыми неуверенными попытками».

Нельзя приниматься за интерпретацию великого произведения, не выделив в нем основных черт, не выявив его «архитектурного смысла» и соотношений между различными элементами его структуры. Мы ведь ищем правду в музыке, а найти ее можно только тогда, когда исполнитель станет приближаться к ней совершенно честно и всегда осмотрительно.

— *Вы хотите сказать, что она может подвергаться изменениям?*

— Конечно, каждый раз, когда эти изменения ведут к большей простоте, к более явной правдивости. Артист отвечает за исполняемую им музыку. Он должен внутренне определить ее важность и воссоздать ее. Проявить истинное уважение к музыке, — на этом бесполезно настаивать.

* Бруно Вальтер рассказывает («Theme and Variations». Alfred Knopf, New York), как однажды в Лондоне Казальс должен был исполнять концерт Шумана под его управлением. Прибыв в Куинс-холл на генеральную репетицию, он встретил Казальса в артистической, где последний усердно занимался упражнениями на виолончели. Когда дирижер извинился за то, что, возможно, приехал слишком рано, Казальс просто ответил ему: «Ладно» — и продолжал играть. Во время репетиции, пишет Бруно Вальтер, Казальс исполнил концерт Шумана со «священным жаром и высоким совершенством», которые ему присущи. Вечером, перед концертом, дирижер опять застал Казальса за упражнениями и «не менее пятнадцати минут слушал его добросовестные занятия».

вать,— значит вдохнуть в нее жизнь. Это первая заповедь.

— *Иегуди Менухин* — знаменитый скрипач, принадлежащий к более молодому поколению, чем ваше, писал об интерпретации: «Задача исполнителя заключается в том, чтобы установить равновесие между самим произведением и собственным представлением о нем. Он беспрестанно старается претворить форму, созданную другим, в свою собственную сущность.

Ни в коем случае он не должен лишать эту форму свойственных ей черт, но вместе с тем возможность воссоздания ее всецело зависит от наличия у исполнителя собственного убеждения и собственных переживаний».

— Это очень верно.

Когда Энеску был учителем совсем еще юного Менухина, он пригласил меня однажды в Париже на концерт, в котором его ученик должен был играть партиту Баха. Помнится, я был тогда в одной ложе с семьей Менухина. По окончании концерта Энеску отозвал меня в сторону и спросил, каково мое мнение; я ему сказал, что его юный ученик показался мне исключительно одаренным, что он обладает совершенной техникой, но я ему также указал и на то, чего, по моему мнению, недоставало в исполнении партиты, для того чтобы она «зажила полной жизнью». «Но ведь это не делалось во времена Баха»,— ответил мне Энеску. Такой его довод лишил меня возможности продолжать наш разговор на эту тему. Несмотря на восхищение, которое я испытываю перед этим великим артистом и бесконечно дорогим мне человеком, я пожалел, что он придерживался того, что я считаю ложной привязанностью к традиции. Конечно, во времена Баха не применяли *spiccato*, но почему же не применять его теперь в том случае, когда сама музыка этого настойчиво требует? По-моему, в исполнении музыки нет приемов выразительности, которые можно было бы исключить, так же как из разговорной речи нельзя выбросить то, что усиливает ее и обогащает оттенками.

— *Когда Людвиг расспрашивал вас о решающей роли вдохновения, вы ему ответили: «Это заблуждение. Если не направлять чувство, из него ничего не извлечешь для художественной выразительности. Вдохновение может*

только тогда что-нибудь дать, когда над ним господствует разум. Я не верю в волшебство игры».

— Наверно, я не совсем так выразил свое мнение моему другу; дело не в том, что разум должен господствовать, а в том, что он лежит в основе вдохновения, которое оживляет и одухотворяет то, что было предварительно определено и упорядочено разумом,— само собой разумеется, что я говорю об интерпретации музыки. Впрочем, я всегда полагал, что вдохновение и труд взаимно стимулируют друг друга.

— *Что вы скажете о вибрации?*

— В инструментальной игре вибрация обладает такой же выразительной функцией, какую может иметь голос в пении; но, очевидно, сама по себе вибрация не может быть выразительна,— все зависит от способа ее применения. Таким образом, вибрация является средством выражения чувства, но сама она не свидетельствует о чувстве.

— *Один из современных композиторов сказал, что «он находит радость в своем труде». Могли бы и вы сказать то же самое?*

— Инструменталисту очень трудно ответить на этот вопрос. У композитора может быть радость труда, радость, очевидно, иногда не лишенная страдания, творческих мук, сопровождающих рождение произведения, исходящего из самых недр его души. Тем не менее он нередко переживает чудесные часы творчества, не замечая течения времени. Инструменталист же — так по крайней мере бывает со мной — считает их, эти часы! Он чувствует мучение, которое ему приносит каждая минута. Некоторые ранее проработанные пассажи он должен заново начинать и сегодня и завтра. Создается убеждение, что никогда не достигнешь поставленной себе цели.*

— *В противовес наивному представлению о виртуозе,*

* В 1952 г. Казальс получил из Бомбея от одного адвоката письмо, полное всяческих дифирамбов, в котором было сказано: «Среди исполнителей вы являетесь для меня тем же, чем являлись Бах и Бетховен среди композиторов». Казальс ему ответил: «Могу вам сказать только одно: всю свою жизнь я смиренно посвятил труду, который помог мне подойти возможно ближе к тому, что, как я считаю, должно быть идеалом и долгом настоящего артиста. Но я также должен вам сказать, что я далеко еще не достиг вершины этого идеала и буду стремиться к нему до конца моих дней».

свойственному многим, Энеску утверждал: «Несчастные! Это каторжники, мученики, подчас святые».

— Еще бы! После концерта, ложась спать, артисту, как в кошмаре, представляется его исполнение, — каким оно было и каким оно могло быть.

— С вами тоже так бывает?

— Бывает ли и со мной что-либо подобное? Ну конечно, и всегда! Как только я лягу спать, я вновь мысленно начинаю проигрывать весь концерт, представляю себе совершенно точно, как он проходил, не пропуская ни единой ноты. Я не могу уснуть без такого пересмотра, взыскательного и мучительного.

— И все это после концерта, на котором вас вызывали, может быть, раз двенадцать. . .

— Успех — это дело момента, артист его быстро забывает.

— Энеску также утверждал в своих разговорах с Бернаром Гавоти, переданных по радио, что «безупречность, которая требуется в наше время от виртуоза, и в то же время потребность спастись от рабства техники» создают «настоящую драму» для исполнителя.

— Это верно, и происходит это главным образом из-за механической записи, которая, требуя по меньшей мере внешнего совершенства, приводит к механичности в исполнении. На концерте некоторая нерешительность или неточность в игре могут пройти незамеченными или, во всяком случае, быть компенсированы другими музыкальными достоинствами исполнителя. Некоторые отрицательные моменты, как, например, вполне понятная случайная ошибка, — должны бы остаться в стороне или по крайней мере не быть предметом мучительных переживаний; но тот факт, что на пластинке все фиксируется, принуждает артиста к настоящему рабству и, что еще хуже, к рабству, опасному для его вдохновения и музыкального чувства. Механизация подстерегает нас теперь повсюду.

— Что вы скажете об ускорении темпов?

— Это серьезная и сложная проблема. Проблема темпа связана с чувством меры времени в пространстве, и, как мне кажется, чувством этим я владею. Некоторые артисты лишены этого дара и часто не замечают, как его отсутствие вредно сказывается на их игре. Вот пример. Вчера днем меня посетил один виолончелист. У него превосходная тех-

ника, он очень эмоционален, и все же у него нет этого чувства меры времени в пространстве. Исполняя аллеманду в одной из сюит Баха, он не отдавал себе отчета в том, что в кадансе, образуемом последовательностью аккордов, эти аккорды у него запаздывали один за другим, чем создавалось впечатление какого-то «разрастания», и из-за этого терялось подлинное чувство темпа. А он и репризы-то не играл! С репризой впечатление получилось бы плачевное.

А ведь в наше время артистам, владеющим чувством темпа, грозит опасность утратить или по крайней мере забыть его из-за всепоглощающей тенденции к ускорению, к чрезмерно быстрому исполнению. Этому способствуют многие факторы: совершенствование музыкальных инструментов, достоинства техники исполнителей и т. д. Современная тенденция заключается в возможно большем ускорении всех темпов в поисках блеска достаточно сомнительного вкуса.

Эта тенденция возрастает с каждым днем. На прошлой неделе у моего друга, д-ра Пюича из Перпиньяна, мне случилось послушать пластинку. Это было скерцо из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона. Когда я вошел в гостиную, музыка уже звучала; мне не были известны исполнители, но, судя по совершенству их техники и особенно по чрезвычайной быстроте темпа, я решил, что это американский оркестр.

По окончании пьесы я узнал, что слушал один из самых прославленных европейских оркестров, и лишний раз получил доказательство распространения тенденции, которую я считаю результатом дурного влияния,— систематического ускорения темпов.

Это влияние представляется мне очень опасным, и, что касается меня, я буду делать все, от меня зависящее, чтобы ему противодействовать.

— Прокофьев писал: *«Каких-нибудь 150 лет тому назад наши предки увлекались веселыми пасторальями Рамо и Моцарта; в XIX веке любили только медленные и торжественные ритмы; а в наши дни мы требуем в музыке, как и во всем другом, быстроты, энергии и движения»* (Нестьев).

— Это правда, и чаще всего это объясняется в наше время отсутствием мысли: так или иначе, но надо поразить

слушателя, хотя бы даже искусственными приемами. Систематическое ускорение темпов и является таким искусственным приемом. Самое печальное в современном исполнительстве это то, что такой прием искажает также и произведения великих мастеров.

— *Как определить правильный темп?*

— Здесь не может быть установленных норм. Такие обозначения, как *allegro*, *adagio* и пр., являются только «указаниями». Темп, соответствующий этим указаниям, должен быть найден музыкальной интуицией самого исполнителя.

— *Ваше стремление к соблюдению правильных темпов вызвало несколько лет тому назад в Лондоне целый ряд комментариев. Кажется, вы тогда дирижировали вариациями Брамса на тему Гайдна.*

— Да, я дирижировал тогда этим произведением. Комментарии, о которых вы упоминаете, относились к 7-й вариации на $\frac{6}{8}$ в темпе *vivace*, которую почти все дирижеры имеют привычку исполнять на $\frac{2}{4}$. Брамс, как, впрочем, и Шуман, делал большое различие между этими двумя размерами, и в первом из них — $\frac{6}{8}$ — он придавал определенное значение каждой ноте триоли, которое отпадает, когда мы имеем дело с $\frac{2}{4}$ -ным размером. А вышеназванная вариация Брамса должна исполняться именно на $\frac{6}{8}$. Мое исполнение обсуждалось целую неделю как в прессе, так и в музыкальных кругах Лондона. Дело приняло характер скандала. В следующее же воскресенье критик газеты «Observer» писал: «Слава богу, в первый раз я услышал исполнение этой вариации в правильном движении, в том, в котором ее исполнял сам Брамс».

— *Что думаете вы, маэстро, об утверждении Фуртвенглера, что «стиль исполнения волей-неволей следует за модным и принятым в данное время течением в композиции»?*

— Умный артист, — а если он не умен, то он не настоящий артист. . . — вполне может исполнять и произведения, написанные «в модном и принятом в данное время» духе, о котором говорит Фуртвенглер, имея в виду, если не оши-

баюсь, «современную музыку». По-моему, это ему не будет трудно, так как в этой музыке ничего глубокого раскрыть не приходится, и тот же артист вернется безболезненно и без труда к исполнению «музыки», музыки подлинной.

Истинный артист не поддается течениям, могущим оказать на него дурное влияние.

— *Возвращаясь к вопросу, уже затронутому нами в беседах о Бахе и Генделе, что думаете вы об «исторической верности», об интерпретации, полной уважения к «нравам и обычаям» эпохи, к которой относится произведение?*

— Всекие исторические знания интересны и полезны, но исполнителя должна интересовать сама музыка. Современный артист не может точно знать, как то или иное музыкальное произведение исполнялось в отдаленные времена; те, кто желает следовать по пути «исторической верности», рискуют прийти к неуместным измышлениям,— считая их «верными»,— или к досадным ограничениям, что противоречит личному и современному пониманию, которое требуется от интерпретации, достойной этого названия.

Мы не можем воскресить чувство, погребенное в прошлом. Мы не знаем, играем ли мы теперь лучше или хуже, чем играли в прошлые времена. По моему мнению, мы играем лучше благодаря общему инструментальному прогрессу, а также потому, что время обогащает нас ценными знаниями и ведет к лучшему пониманию музыки. Разве уже не доказано, что мы лучше наших предков знаем и понимаем, например, музыку Баха и Моцарта?

— *В «Разговорных тетрадах» Бетховена можно прочесть слова одного из его друзей: «Вчера калечили вашу Пятую симфонию». Можно подумать, что подобные «калеченья» были тогда в порядке вещей.*

— Ни пуристы, ни архаисты меня не убеждают. Как должен был звучать оркестр во времена Моцарта и Бетховена, когда, как я вам уже говорил, все духовые инструменты плохо строили между собой? И как могли музыканты этих оркестров заботиться о точности строя? И это если говорить только о точности строя. Вы все знаете, что в те времена скрипач-концертмейстер должен был вести за собою всех остальных исполнителей. Именно его скрипка звучала раньше всех инструментов оркестра. Тогда это признавалось нормальным, а теперь вызвало бы у нас смех...

Ах, если бы мы располагали пластинками записей симфоний Бетховена в исполнении оркестров той эпохи! Сколько бы людей прозрело!

Волей-неволей великие мастера удовлетворялись теми средствами, которыми они располагали, но это вовсе не значит, что они не стремились к их совершенствованию и расширению. Вот пример: некоторые пуристы требуют для произведений Моцарта уменьшенного состава оркестра. Но вместе с тем, с каким энтузиазмом автор «Дон-Жуана» писал однажды своей сестре, сообщая ей, что слышал одно из своих произведений, в исполнении которого принимали участие сорок скрипачей.

Гениальные творцы музыки всех времен постоянно доказывали нам, что они чувствовали необходимость стремиться к обогащению средств исполнения.

И вот еще другое соображение: классическим мы называем то произведение, которое всегда остается актуальным. Оно — прямая противоположность доисторической окаменелости, потому что благодаря своему непреходящему величию и богатству оно продолжает говорить нам и волновать нас, нас, людей нашего времени, и мы должны подходить к нему с современным восприятием и собственным пониманием красоты.

— *Времена изменились...*

— Это правда; но у меня непреодолимое стремление объединить различные эпохи в одну общую перспективу — тенденция, основанная на моем убеждении, что во всей музыке имеется нечто общее в смысле человеческом и духовном.

— *Таким образом, когда современный пианист заявляет: «важно теперь (после того как решен вопрос темпа) проникнуться тем душевным состоянием композитора, которое он испытывал во время творческого зарождения произведения»...*

— Это так же очевидно, как и то, что каждый артист должен найти одному ему присущий способ «проникнуться душевным состоянием композитора».

— *Эдвин Фишер комментирует в следующих строках «Три главных течения», которые в интерпретации следовали одно за другим: «...Можно в шутку сказать, что мой отец, родившийся в 1826 году, был еще современником Бетховена; что касается меня, то меня заставляли много рабо-*

тать над произведениями Баха. Таким образом, я познал эту добрую старую, традиционную манеру исполнения, манеру, для которой партитура — суровый закон, темп — неизменяем и форма священна. Все, что имелось характерного, само собой подчинялось закону правды и красоты...»

— Какой темп? И что это за «закон правды»?

«...Конечно, весьма прискорбно, что эта манера привела впоследствии к педантизму, так как эти менторские приемы представили нам, в частности, Баха как сухого и скучного музыканта и весь период классической музыки как бы мерился на один аршин. Несмотря на такую буржуазную и филистерскую точку зрения, эта манера исполнения музыки все же является солидной основой хорошей музыкальной культуры...»

— Солидной основой? Не вижу почему. Напротив, все это служило опорой для недостаточного понимания музыки.

— А вы ее знали, эту добрую старую манеру?

— Еще бы! Произведения Баха исполнялись только как упражнения. Если бы мы таким же образом продолжали!..

— Я снова предоставляю слово Фишеру: «Всегда гораздо приятнее слышать добропорядочную манеру исполнения, чем лепет, проникнутый вспышками гениальности, неизреченными стонами и ужасающими находками дилетантов!»

— Этот лепет отмечал этап выхода из состояния непонимания и безучастия.

«...Потом наступила эпоха романтизма, этого прекрасного, запоздалого, интересного, но несколько хилого отпрыска Французской революции; вы удивитесь, если я вам скажу, что многие друзья моей юности находили произведения Шумана трудными для понимания! О произведениях Брамса лучше и не говорить... И вот мы пожинаем плоды того, что посеял романтизм, что посеяли Шуман и Лист: много фантазии, свободы, мечтаний, но также избыток чувства, непостоянства в темпах, излишне много арпеджий и педали...»

— Фантазия, свобода и мечтание помогли нам лучше понять и лучше исполнять произведения предшественников Шумана и Листа.

«...Совершенно естественно, что несколько десятков

лет спустя появились так называемые «очистители» в лице Бузони, Стравинского, Бартока, Хиндемита, Онеггера, Тосканини...»

— «Очистители» от чего?

— «...а Рихард Штраус в своих интерпретациях дал нам примеры моцартовской простоты...»

Рихард Штраус и как пианист и как дирижер,— исполнял ли он свои произведения или произведения других композиторов,— всегда производил на меня впечатление некоторой холодности и равнодушия.

«... Легко понять, что в разгаре споров можно было услышать подобные возгласы: «Это великолепно! Прямо напоминает пишущую машинку!» или же «Все это надо попросту распутать...» Достаточно вспомнить диваны, крытые плюшем, занавески и прочую мишуру того времени. Ясность и ритм стали новыми лозунгами, и никак нельзя отрицать того, что механизация сыграла свою роль в этом новом направлении. Не случайно, что многие выдающиеся музыканты нашего времени страстно увлекаются игрушечными электровозами, становятся часовщиками-любителями или берутся с радио» (Эдвин Фишер).

— Я уже высказал свое мнение об опасности, которую таит в себе механизация; эта опасность стала серьезной, очень серьезной. Нынче все больше и больше входит в привычку хулить любое исполнение, которое не отличается механическим совершенством, а одним из следствий этого является ускорение темпов. Я считаю, что в этом повинна не только публика; эта тенденция распространяется среди музыкантов, особенно же среди дирижеров.

* * *

— Говорят, что вы, маэстро, начинаете изучение какого-нибудь произведения, предварительно прочитывая его, напевая основные мотивы, затем проигрывая его целиком на рояле. И только выявив основной замысел, вы беретесь за виолончель и смычок.

— Да. Нет никакого сомнения, что музыканту необходимы техника и некая общая концепция и что он должен уметь их применять к индивидуальным особенностям каждого произведения. Вместе с тем как при изучении, так и при исполнении он должен равным образом стараться не быть рабом своих технических возможностей, каково бы ни

было его мастерство, избегая всего, что могло бы привести к рутине и однообразию.

— *Что вы думаете о методе Гизекинга³, заимствованном им у его учителя Леймера: пока ученик не осваивал произведение в своем сознании, Леймер никогда не позволял ему приступать к игре на инструменте?*

— Звуковое представление, возможное при чтении произведения, в принципе может быть полным. Несмотря на это, артисту недостаточно изучать музыку только глазами, ему необходимо восприятие реального звука. Если даже это восприятие и не дает новой ориентации, то это реальное звучание, воспринимаемое ухом, оказывает необычайно стимулирующее действие, плодотворное и обогащающее.

При реальном звучании,— так, по крайней мере, бывает со мной,— я обнаруживаю такие сокровища, о которых я и не подозревал при чтении, и это стимулирует мое творчество. Доказательством этого обогащения является то, что артист каждый раз в своем исполнении находит нечто новое, позволяющее ему превзойти то, что он сумел открыть путем зрительного изучения.

— *Диран Александян так говорит о вас: «В его исполнении каждая нота — предвидение или напоминание; этот чародей заставляет нас предчувствовать то, что еще не совершилось, так же как и вспоминать то, что прошло.»**

— Такова, действительно, форма в подлинном значении этого слова. И вот чего требует музыкальное исполнение: чтобы ничто не оставалось разобщенным, чтобы каждая нота являлась как бы звеном в единой цепи, сохраняя свою ценность как сама по себе, так и в той связи, которую она создает между уже отзвучавшим и тем, что еще должно прозвучать.

— *Есть артисты, которые вдохновляются партитурой или даже исполнением части какой-либо пьесы только тогда, когда воспоминание о каком-нибудь пейзаже, о чем-нибудь прочитанном, о пережитых эмоциях облегчило им проникновение в музыкальное содержание.*

— Это вполне естественно. Когда мои ученики играют, я спрашиваю их иной раз: «Что испытываете вы, что вы видите перед собою?» Артист — это творческое воображе-

* Diran Alexanian. *Traité théorique et pratique du Violoncelle*. Préface de Pablo Casals. Editions Mathot, Paris.

ние и фантазия; когда он отдается музыке, он должен испытывать и видеть перед собою что-то, как бы туманно и неопределенно ни было это видение.

«У Казальса,— пишет Александян,— ничто не предоставлено случаю. Все, что он делает, он этого хочет, все им обдуманно, отобрано среди различных приемов, которые привели бы к почти одинаковым результатам. И, может быть, это простое слово «почти» и должно обратить на себя наше внимание... Казальс обладает тем, что, как ему кажется, должно быть свойственно всем: контролем над всеми мыслями, над всеми намерениями, даже второстепенными: этот контроль не дает ему довольствоваться только приблизительными результатами. Он стремится к полной реализации, и до тех пор, пока он ее не добился, он заставляет себя покорно и настойчиво служить своему разуму».

— Вполне естественно, что я ничего не предоставляю случаю. Я бы не хотел заблуждаться даже на мгновение; я хочу постоянно знать, где я, чтобы сохранить взаимную связь между различными элементами и не уклониться от необходимых пропорций. Все же мне кажется, что так поступать могли бы все и что каждый исполнитель, сознающий свою ответственность, не может довольствоваться какими-то «почти» и «приблизительно».

— Однажды прошлым летом я сидел в этой же комнате в ожидании почты, в то время как вы повторяли одну из сонат Бетховена, которую в вашем исполнении совместно с Рудольфом Серкином⁴ должны были записать в Швейцарии. Вы постоянно прерывали свою игру, чтобы вносить пометки в ноты. Как не восхищаться таким отношением к произведению, которое вы на протяжении более полувека исполняли сотни раз?

— Это потому, что в некотором смысле я должен каждый день начинать все заново. Надо следить, чтобы практика, привычные приемы и беспечная доверчивость не поставили под угрозу одухотворенность игры,— иными словами, самоё интерпретацию. Мы должны стараться, чтобы при каждом исполнении наша восприимчивость оставалась такой же, какой она была, когда мы впервые приступили к разучиванию музыкального произведения.

— Правда ли, что есть такие пассажи, которые на протяжении длительного времени вы исполняли более чем пятьюдесятью различными способами?

— Я не занимался их подсчетом, но это, надо полагать, правда. Я вам уже говорил, что, как бы мы ни разнообразили нашу игру, по мере того как открываем что-либо новое, мы никогда не можем исчерпать все множество оттенков и тонкостей, которые составляют очарование музыкального произведения. С другой стороны, как достичь живой интерпретации, если не воссозданием произведения при каждом повторном исполнении? Каждой весной на деревьях появляются листья, но из года в год эти листья никогда не бывают одинаковыми.

— Говорят, маэстро, что одна из ваших самых изумительных способностей — это умение слушать самого себя, позволяющее вам как бы раздваиваться.

— Играя, я слышу малейшие детали своего исполнения; я их контролирую, а моя память их «записывает». Не в этом ли преимущество, а также и пытка для всех исполнителей?

— Вы слушаете себя с суровой критикой?

— Очень суровой. Я играю, я слушаю себя, я выношу себе приговор.

* * *

— Вы сказали однажды, маэстро, что ваш вклад в исполнительское искусство состоит главным образом в восстановлении значения основных и элементарных понятий.

— Именно так. И потому у меня есть привычка говорить: мы знаем многое, но часто забываем азы. Моим стремлением было и осталось — заново оценивать все, что приводит к музыке самыми естественными путями. Эта задача становится легкой для тех, кто в состоянии глубоко проникнуть в жизненный процесс музыкального исполнения. Интерпретация музыкального произведения есть последовательность выражений, подобная последовательности речевых оттенков и разнообразных жестов, сопровождающих разговорную речь: пауза, вопрос здесь, ударение там...

— Отмечают вашу настойчивость в подчеркивании первостепенного значения точности интонации.

— Точность интонации должна быть одним из доказательств чуткости инструменталиста. Исполнитель, пренебрегающий этим, снижает уровень своего мастерства, каким бы хорошим музыкантом он ни был в других отноше-

ниях. Любопытно, что среди инструменталистов забота о точности интонации и ее применении возникла сравнительно недавно. Каково было мое изумление, когда в годы моей молодости я слышал, что такие артисты, как Сарасате и Томсон⁵, играют попросту фальшиво с полнейшей непринужденностью. Впрочем, во всем прочитанном мною о классической эпохе мне не пришлось столкнуться с вопросом о точности инструментальной интонации. Это наводит меня на мысль, что ей придавали второстепенное значение. Но тем не менее я не могу поверить, чтобы необходимость в скрупулезной точности интонации не чувствовалась, например, Моцартом.

— Не могли бы вы, маэстро, сказать мне, почему вы применяете термин «выразительная точность интонации»? *6

— Потому что точность интонации в нашем современном понимании представляет собой такую степень восприимчивости и утонченности, что она нас впечатляет даже сама по себе, помимо других средств выразительности.

Необходимость выразительной точности интонации нынче прочувствована и понята всеми хорошими инструменталистами. В наши дни слушатели не примирились бы с тем, чтобы хороший солист недостаточно точно интонировал.

Певцов учат по темперированному строю, однако я замечал, что самые способные и художественно одаренные среди них понимают значение утонченной выразительности, заключенной в безупречно точном интонировании.

Принцип, о котором я вам говорю, не может быть единообразным. Применяя его к струнным инструментам, я делаю исключение для двойных нот: в этом случае следует, так сказать, быть осторожным и не слишком считаться с естественными отклонениями, требуемыми выразитель-

* «Что касается точности интонации, то он (Казальс) не считается с коммой,⁷ произвольно навязанной математическим расчетом для определения разницы между определенной ступенью гаммы и ее энгармоническим эквивалентом. Его требовательность к точности диезов и бемолей имеет солидную основу. Он не довольствуется септимами и вводными тонами, если только гармонические тяготения, ими управляющие, не отклонили их от их среднего положения, в котором они кажутся инертными, так что они почти достигают точки своего тяготения. Вот это именно и называет Казальс «выразительной точностью интонации»; и это нечто такое, что ни одним музыкантом, прочувствовавшим ее действие в игре Казальса, никогда не может быть забыто» (Диран А л е к с а н я н).

ной точностью интонации, и в то же время не слишком отклоняться от темперированного строя.

— Эти отклонения резко выражены?

— Я могу привести пример, который заставит некоторых людей подскочить от изумления, когда они узнают, что по моей системе расстояние между *ре-бемолем* и *до-диезом* больше, чем, скажем, в полутоне *до* — *ре-бемоль* или *до-диез*—*ре*.

Жаль, что некоторые преподаватели зачастую еще пренебрегают таким существенным элементом интерпретации, как безупречная интонация. На днях я давал первый урок одному юному ученику. На мой вопрос, как его учили играть на виолончели, он мне ответил: «По темперированному строю фортепьяно». Вот видите! Какая работа предстоит ему теперь!

— *Согласование инструментов темперированного строя с выразительной точностью интонации. . .*

— Для меня это скорее кажущийся, нежели реальный конфликт. В оркестрах, достигших высокого технического совершенства и располагающих первоклассными солистами, которые пользуются этой тонкостью полутонов, такой конфликт не возникает; следовательно, «союз» между инструментами темперированного строя и выразительной точностью интонации вполне возможен.

— *Вы мне говорили о тяжелом впечатлении, которое производила на вас игра очень хороших артистов, если их удовлетворяла лишь приблизительная точность интонации.*

— Да. Какая-нибудь случайная погрешность может не повлиять на мое суждение о достоинствах инструменталиста, но я должен сказать, что не прощаю ничего «приблизительного» в этом факторе, столь важном для художественного исполнения. Мне хочется ощущать у исполнителя всегда присутствующее в нем сознание необходимости абсолютно точно интонировать, сознание, которое отражает и доказывает его утонченное музыкальное чувство.

— *Достижение абсолютной точности интонации, наверно, представляет большое затруднение для обучающихся игре на струнных инструментах?*

— Безусловно; и я считаю, что этим основным вопросом следует заняться с самого начала обучения. Учащийся нуждается в «курсе лечения» слуха либо потому, что он не

В состоянии точно воспринять интонацию, либо потому, что он привык к компромиссу темперированного строя. Не далее как вчера я имел случай наблюдать радость одного из моих учеников, когда после моих терпеливых объяснений и наглядного примера он убедился в улучшении своих слуховых способностей. Последствия неправильного начала в обучении,— что весьма обычно,— могут отразиться на протяжении всей музыкальной карьеры даже у одаренных исполнителей.

— Я читал, что благодаря вашему совершенному владению чувством расстояний вы однажды смогли исполнить концерт Гайдна, несмотря на то что из-за насморка были абсолютно лишены возможности себя слышать.

— Это со мной бывало несколько раз.

— Незадолго до фестиваля в Праге в 1952 году Александр Шнейдер⁸ писал вам: «Маэстро, у вас и в этом году к нашему приезду еще не будут сменены струны? . . .»

— Я люблю мои струны, и мне не легко их менять. Они лучше всего звучат именно перед тем, как обрываются. . . Мои друзья находят забавной эту привязанность. . . Я использую струны как можно дольше; если они лопаются незадолго до концерта, для меня это очень большая неприятность, потому что я должен тогда сызнова начать работу подготовки, чтобы приспособиться к особенностям новых струн.

— А если они лопаются во время концерта?

— Это у меня случалось, и это не шутка. . . Но все же нужно уметь владеть собой. Публика всегда с пониманием и сочувствием относится к таким неприятным случаям.

— Маэстро, вы ввели многочисленные видоизменения в технику игры на виолончели.

— Эти видоизменения, которые я начал применять еще очень молодым, были подсказаны и внушены мне требованиями инструментального исполнительства, без всякой предвзятой мысли с моей стороны о каких-либо нововведениях. Некоторые из них получили уже широкое распространение, но это не значит, что вначале они не рассматривались ортодоксами как заблуждение.*

Одно из этих видоизменений состояло в более широ-

* Казальсу часто пишут виолончелисты, выражая ему свое восхищение и благодарность; вот отрывок одного из последних писем, написанного виолончелистом из Кливленда: «Я знаю, что если мое

ком применении приема растяжения пальцев левой руки, что приводит к облегчению исполнения и одновременно к устранению некоторых смен позиций, могущих повредить художественности передачи.

— *Некоторые задавали себе вопрос, не обладаете ли вы исключительной рукой, позволяющей вам пользоваться особой аппlikатурой.*

— Не исключительной, но гибкой рукой — это верно, дающей мне возможность пользоваться приемом широкого растяжения пальцев, о котором я вам только что говорил.

При слишком маленьких руках лучше отказаться от игры на виолончели. Если исключить эту причину, а также и случаи, когда вследствие болезни или по каким-либо другим обстоятельствам рука приобрела непреодолимую жесткость, — виолончелисты могут добиться всех тех растяжений пальцев, которые найдут полезное применение в технике игры на виолончели. Над этими растяжениями надо работать так, чтобы достичь максимального результата при наименьшем мускульном напряжении.

Для каждого отдельного случая я избираю аппlikатуру, которая мне кажется наиболее удобной и верной. Несколько лет назад, может быть, я и пользовался более разнообразными возможностями аппlikатур, но я отказался от некоторых слишком утомительных растяжений в пользу более естественных приемов. Ничего не выигрываешь, насилая природу, и к тому же в этом нет нужды, так как достаточно уметь использовать средства, которые она нам предоставляет.⁹

— *Я замечал, что вы настойчиво внушали своим ученикам использовать каждый возможный случай для расслабления мышц.*

— Да, потому что это очень важно. Игра на виолончели так трудна и требует такого напряжения левой руки, что для того, чтобы поддерживать ее гибкость, надо уметь пользоваться соответствующими упражнениями. Один из приемов, которому я обучаю моих учеников, — это знать, как и в какие моменты они могут расслабить мышцы кисти и руки.

исполнение пользуется успехом, — то этим я обязан вам, маэстро. Это вы изменили устаревшую манеру игры на виолончели благодаря вашей глубокой музыкальности, приему растяжения пальцев и устранению ненужных *glissando*».

Даже в быстрых пассажах можно найти мгновения, не превышающие иногда десятых долей секунды, благоприятные для расслабления мышц. Это основная необходимость при исполнении; если с ней достаточно не считаться, то можно дойти до того, что уже не в силах будешь расслабить мышцы,— а это равносильно невозможности дышать,— и переутомление наступает при этом очень быстро.

Усталость всей руки и кисти происходит главным образом от судорожного напряжения мышц, вызванного волнением и страхом. Однако сила воли исполнителя должна превозмочь это препятствие, и добросовестная практика в сознательном расслаблении мышц окажет ему ценную услугу в умении владеть собою во время концерта.

— *А нервная усталость?*

— Увы, я испытывал ее, и не раз. Нервная усталость происходит от чрезмерной работы, от общего переутомления. Когда исполнителю приходится играть в таком состоянии, это становится для него подлинным мучением. Чувствуешь себя опустошенным и ни на что не способным.

— *Мне кажется, что, несмотря на долголетнюю привычку выступать перед публикой, некоторая нервозность вас никогда не покидала...*

— Подумайте, скольких артистов я знал на протяжении своей долгой музыкальной карьеры; и всем им, за очень редкими исключениями, свойствен был этот страх. Правда, Фриц Крейслер говорил, что он чувствует себя на эстраде вполне свободно. Так вот, представьте себе, что я не знал артиста, который бы так мучился этой боязнью, как я. Предстоящий публичный концерт всегда вызывает во мне все ужасы кошмара.

— *Даже теперь?*

— *Даже теперь.*

— *Если я не ошибаюсь, то в отношении мышечного расслабления вы нашли подтверждение своей точки зрения в методе Куэ, то есть в его методе самовнушения?*

— Нет, не самовнушение интересовало меня в методе Куэ, но тот факт, что его метод учит расслаблять различные части тела, чего многие, даже при желании, не в состоянии сделать. Как бы мало вы ни обращали на это внимание, вы можете заметить, что, когда мы думаем, что находимся в состоянии полного мышечного расслабления, нам все же возможно в какой-нибудь части нашего тела достичь

еще большего расслабления. И не думайте, что было бы так легко этого достигнуть без длительных упражнений, которые представляются мне специально предназначенными для развития гибкости руки и пальцев.

— *И импульс этих гибких движений должен исходить из «центрального пункта»?*¹⁰

— Как мне кажется, эту теорию выдумал я. По крайней мере, мне о ней никто не говорил, даже Монастиерио. Только импульс, исходящий из «центрального пункта», а не из отдельных конечностей, может с наибольшим результатом при наименьшем утомлении сгруппировать различные движения в единое целое. Я хорошо понимаю, что импульсы, о которых идет речь, сообщаются высшими нервными центрами, и если я употребляю слова «Центральный пункт», то это скорее образное выражение для описания испытываемого мною в этот момент ощущения, которое не так-то легко определить.

— *Эта свобода движений, к которой вы постоянно стремитесь, не объясняет ли она частично — только частично — тот факт, что в возрасте семидесяти семи лет вы поражаете всех слушателей исполнением таких сложных произведений, как сюиты Баха?*

— Это могло оказать известное влияние. Я извлек из этого большую пользу. Если в моем возрасте я могу продолжать играть на виолончели, я обязан этим мускульному и нервному равновесию, которое, к счастью, сохраняется в моем организме.

— *Но не психический ли фактор способствует этому равновесию, — а стало быть и гибкости ваших рук и кистей, — и наилучшим образом его объясняет? Когда вы берете в руки виолончель, вы словно преображаетесь. Как вы думаете, сохранили бы вы и в простом ручном труде то же равновесие и ту же свободу движений?*

— Несомненно, если бы этот ручной труд меня глубоко интересовал. На самом деле у меня нет никаких способностей к «ручному труду», и возиться с какими-нибудь механизмами или заниматься чем-либо подобным я неспособен. В этом отношении я совсем не похож на своего отца и двух своих братьев, отличавшихся большой склонностью ко всякой механике. Я, наоборот, уклоняюсь даже от разговоров на эту тему...

Единственный доступный мне «ручной труд» — это

игра на виолончели или на каком-либо другом музыкальном инструменте. Вот только позавчера двое маленьких ребят пришли меня навестить; у каждого из них была дудочка, купленная им родителями на ярмарке. Я взял один из этих «инструментов» и сразу же начал играть песенки моим маленьким друзьям...

— *Что скажете вы об ударе пальцев на струнном инструменте?*

— Я уже давно отдал себе отчет в необходимости такого приема при игре на этих инструментах. Пользование им всегда способствует четкости в подаче звука. В восходящих звукорядах это достигается гибким ударом пальцев, подобным ударам фортепьянных молоточков, а в звукорядах нисходящих — снятием пальцев со струн, как при легком *pizzicato*.

Результатом четкости, которая достигается этим приемом, является приведение струны в колебательное состояние в звукорядах как восходящих, так и нисходящих.

Удар, то есть подчеркнутая подача звука, — это естественный принцип в музыке. Вы, несомненно, обратили внимание на согласные, которыми даже ребенок, когда он поет, разделяет звуки один от другого (ля-ля-ля).

Я вижу, что вы интересуетесь всеми этими вопросами. Хотели бы вы учиться игре на виолончели?

— *Нет, маэстро, я не претендую даже на то, чтобы получить полное представление о ваших приемах игры.* Это было бы смешно с моей стороны. Единственное, к чему я стремлюсь, — это составить себе общий взгляд на некоторые ваши основные установки. Кроме тех, которые вы уже любезно мне осветили, не объясните ли вы мне следующий факт: всегда отмечали особенность, которую представляют ваши вступления, — подача вами самого первого звука, первой ноты.*

— Браво! Вы задали мне сейчас очень важный и очень тонкий вопрос. Чтобы хорошо подать первую ноту какой-нибудь вещи, мало одного желания. Я иногда останавливаю своих учеников с первого же такта произведения и говорю им: «Нет, это не начало». Однако речь идет не о ка-

* Читатель, желающий подробнее ознакомиться с инструментальной техникой Казальса, может обратиться к специальной главе «Музыкант» в уже цитированном нами труде Рудольфа фон Тобеля, так же как и к работам Дирана Александяна и Мориса Эйзенберга,

ком-либо особенном техническом приеме, но о музыкальном чувстве, которое очень трудно,— чтобы не сказать невозможно,— и определить и проанализировать.

— *Ваша система, мне кажется, требует большого разнообразия в динамических оттенках, и это обилие нюансов и объясняет в значительной степени богатство красок вашей палитры.*

— Исполнитель должен сначала предельно ясно представить себе характер пьесы, которую он будет исполнять. Естественно, что нюансы выразительности у того или иного исполнителя различны... Независимо от того, соответствуют ли они данному случаю, или нет — в этом отношении никакого общего правила не может быть дано. Однако красота и выразительные достоинства исполнения предполагают неисчерпаемое богатство оттенков, богатство, которое талант и творческая фантазия исполнителя должны открыть, разнообразить и обновлять.

Выразительности не достигнешь однообразной интенсивностью звучания. Разве однообразием можно загнать чувства? В сущности, выпуклость нюансу *forte* придает *diminuendo*, которое должно следовать за атакой звука, а то, что сообщает обозначению *piano* живой, динамический характер,— это нюансировка, заключающаяся в легком возобновлении интенсивности звучания.

Что происходит в живописи? Когда художник хочет выделить какой-нибудь определенный тон, он ослабляет окружающие краски; так же и в музыке: приданный ноте акцент подчеркивается и получает свое собственное жизненное значение не в силу своей преувеличенной интенсивности, но главным образом благодаря «тени», которая за ним следует. Не отвечает ли такое утверждение закону природы? *Крикнем громко и проследим бесконечное diminuendo, которое за этим следует.* В музыкальном исполнительстве не следует игнорировать это природное явление.

В общем плане нюансы должны быть размещены согласно характеру произведения, каждого его пассажа. Умение придать им большую или меньшую выпуклость в зависимости от их значения устанавливает, с одной стороны, их взаимосвязь, с другой стороны — их соотношение со всем произведением, что и объединяет их в одно органическое целое.

Моё понимание музыкальной нюансировки аналогично

представлению о речевой акцентировке, о бесчисленных модуляциях, которые, как я вам уже указывал, мы придаем голосу, для того чтобы слова были действительно «доходчивыми».

В первые годы моих концертных турне по Европе и Америке, некоторые задавали себе вопрос: «В чем особенность игры Казальса?» Я уверен, что та особенность, которую они находили в моей игре, являлась следствием совокупности принципов, о которых я вам говорю.*

Эти принципы, когда они будут более распространены и найдут применение в оркестре, дадут ему новые и более рациональные возможности выразительного исполнения.

— *Каково происхождение этих принципов?*

— В ранней молодости интуиция приводила меня к наблюдению, к раскрытию множества тонкостей и нюансов, требуемых музыкой; впоследствии мне удалось найти сравнения и аналогии между моими наблюдениями и естественной словесной речью, такой богатой, такой разнообразной, такой чудесно выразительной. Я до сих пор помню, как удивился мой учитель Монастиерио, когда я изложил ему некоторые свои взгляды.

— *Не правда ли, вы осудили привычку постоянно играть всем смычком?*

— Да, я всегда протестовал против школьных привычек и рецептов, возводивших такой прием в правило. Все, что с музыкальной точки зрения нехорошо, представляется мне и с внешней стороны неизящным, некрасивым. Уже в детстве я испытывал некоторое смущение, наблюдая скрипачей и виолончелистов, игравших постоянно всем смычком.

Мне это казалось ненужным. Поскольку от владения смычком зависит одна из сторон исполнения, он должен быть использован согласно с особенностями и требованиями передаваемого музыкального произведения. Если естественно, чтобы исполнитель для нот большой длительности пользовался всем смычком, так же вполне естественно и то, чтобы он пользовался только частью его при исполнении нот меньшей длительности. Движениям правой руки надо предоставить свойственную им способность вырази-

* Один критик писал, что очень трудно говорить о «Казальсе-музыканте», «потому что все, что он делает, кажется таким естественным, что, собственно, не о чем и говорить».

тельности, в связи с чем следует при игре избирать ту часть смычка, которая соответствует музыкальному значению каждой ноты.

Как в бельгийской школе, так и во французской, — в последней под влиянием первой, — отдавали предпочтение «смычку к струне»,¹¹ предпочтение настолько настойчивое, что во многих случаях оно было причиной снижения музыкальных требований.

Это предпочтение часто приводило к форсированному звучанию струны, что влекло за собою обеднение музыкальной выразительности и впечатление постоянной монотонности из-за отсутствия нюансов.

По моему пониманию, интерпретация требует большого разнообразия нюансов как в forte, так и в piano. Таким образом, гамма выразительных нюансов простирается от границ pianissimo до границ fortissimo; кроме того, как я вам только что сказал, даже само fortissimo немислимо без оттеняющего его diminuendo, которое, собственно говоря, и служит для того, чтобы подчеркнуть значение нюанса.

Таким образом, становится понятным мое отрицательное отношение к антимзыкальному приему «смычок к струне», порождающему монотонность и противоречащему той экономии энергии, которой требует исполнение.

Благодаря моим ученикам эти мои взгляды сейчас очень распространены и достаточно хорошо поняты.

— ...
— Чтобы выработать максимальную гибкость во владении смычком, первое и самое элементарное требование — это правильно его держать. И в этом отношении случаются курьезы. Еще на прошлой неделе, когда я давал первый урок одному своему новому ученику, я заметил, что он держит смычок, повернув пальцы вправо; так он судорожно напрягал кисть совершенно ненужным и в конце концов утомительным образом. Смычок должен лежать на первой фаланге, опираясь на сустав первой и второй фаланг. В этом случае положение руки естественно, и нет надобности напрягать кисть.

— А что скажете вы о маленьком пробковом цилиндре, который вы в течение некоторого времени надевали на колodку смычка... чему некоторые виолончелисты поспешили подражать, думая, что таким образом открыли ваш «секрет»?

— Сколько бы ни заботились о поддержании гибкости правой руки, ее большой палец все же должен производить значительный нажим. Было время, когда я страдал судорогами пальцев; я решил, что они вызваны сближением большого пальца с другими,— как это бывает при «писчем спазме» — поэтому-то я и надел на смычок этот маленький пробковый цилиндр, о котором вы говорите.

Меня действительно забавляло, что некоторые виолончелисты подражали мне в этом, не имея на то никаких оснований.

Но это было давно, и, к счастью, судороги исчезли, а вместе с ними и пробковый цилиндр.

* * *

— Диран Алексанян говорит о «неизменной логике Казальса, всегда основанной на рассуждениях, приводящих к очевидности». Людвиг отметил, что в ваших беседах часто повторялось французское слово «raison» (разум). Нельзя ли наличием этого интеллектуального момента объяснить тот факт, что кто-то, комментируя вашу деятельность, упомянул о «контролируемом вдохновении»?

— Мы с Алексаняном, человеком совершенно исключительным, годами обсуждали вопросы, касающиеся игры на виолончели и музыкального исполнительства вообще; наши беседы всегда являлись для меня подлинным стимулом. Он говорит о моей «неизменной логике». Но эта логика, разве она не продиктована и не возвращена интуицией?

Отвечая на ваш вопрос, я могу вам сказать, что в дни моей молодости в области исполнительства царил полный беспорядок. Я ощутил необходимость внести нечто свое в исполнение, конечно, сохраняя при этом чувство ответственности. Я старался нормализовать и упорядочить свою игру.

— Ведь этого нельзя достичь без чувства самодисциплины?

— Безусловно.

— Не рискуют ли дисциплина и непосредственность взаимно исключить друг друга?

— В любом искусстве, не только в музыке, подготовительная работа, подчиненная дисциплине, должна как бы исчезнуть, для того чтобы изящество и свежесть форм поражали нас своею непосредственностью.

— Можно ли отнести Изаи и Падеревского к поколению романтиков?

— Да, это возможно.

— О вас же один из критиков сказал, что вы сочетаете в себе и классика и романтика.

— Не знаю, но и это тоже возможно. Вам известно, что я не придаю большого значения такого рода классификациям.

— Думаете ли вы, что ваша интерпретация музыкальных произведений ценилась бы так же высоко, как и сейчас, во времена Листа, Шопена и Шумана, когда романтизм был в расцвете?

— Если бы я жил в ту эпоху, возможно, я не был бы таким, какой я сейчас, и, по всей вероятности, мои музыкальные концепции тоже были бы иными.

— Я только что назвал вам Падеревского. Один критик, а именно Марк Пеншерль,¹² говорит, что Падеревский — это «воплощенное непостоянство», но в кульминационных моментах своего исполнительства он был одним из тех, которые создавали самое яркое впечатление истинного творчества.

— Надо представить себе Падеревского в окружении той атмосферы полного беспорядка, о которой я вам только что говорил. В его исполнении были изумительные взлеты, но также и моменты неуместно примененной фантазии.

— А Бузони?

— Бузони был очень большим артистом; мы выступали много раз вместе. Я чувствовал к нему такую симпатию и так восхищался им, что даже тогда, когда мы не сходились во мнениях, я уважал и принимал его убеждения. В отношении Падеревского этого со мною не случилось.

В исполнении Ферруччо Бузони было иногда что-то удивляющее: какой-то дух противоречия, — нет, это выражение не подходит, — скажем лучше — смелое желание деформировать то, что он прочувствовал. Например, он играл как нечто дьявольское прелюд, хорал и фугу Сезара Франка — произведение, проникнутое самой возвышенной мистикой. Я, знавший Бузони, прекрасно видел, что это шло наперекор тому, что он чувствовал, что это было деформацией, к которой он сам себя принуждал.

— Выступали ли вы с Артуром Рубинштейном¹³?

— Да. Он был тогда очень молод; ему было лет семнадцать и он только начинал свою карьеру пианиста.

— *А какие пианисты вызывают ваше наибольшее восхищение в настоящее время?*

— Я должен бы назвать вам многих замечательных артистов. Но я бы выделил Рудольфа Серкина за его глубокую, исключительную музыкальность.

Следует еще отметить молодого американца, сына русских родителей, Евгения Истомина. Когда я его услышал в первый раз в Праге, во время фестиваля, посвященного Баху, он произвел на меня сильное впечатление, хотя ему было всего двадцать пять лет. Я никогда не встречал подобную зрелость в таком молодом возрасте. Евгений Истомин должен уже сейчас быть причислен к самым выдающимся пианистам.

— *Среди виолончелистов нашего времени вы, кажется, высоко ценили Эмануэля Фейермана и Григория Пятигорского* ¹⁴?

— Да. Каким выдающимся артистом был Фейерман! Его преждевременная смерть была очень чувствительной потерей для музыкального мира.

— *Что думаете вы о таком мнении Марка Пеншерля в отношении современных скрипачей: «Но среди самых молодых мировых виртуозов,— включая и Менухина, необычайно одаренного во многих отношениях,— мы не встречаем таких благородных, глубоко оригинальных артистов, как Иоахим, Иззи и Крейслер».*

— Собственно говоря, Иоахим не выделялся своей оригинальностью, по крайней мере тогда, когда я его слышал. В своем стремлении к классическому исполнению его игра оставалась несколько холодной. У меня было впечатление, что маэстро, из боязни перейти некоторые границы, не решался давать волю своей индивидуальности. Всякий раз, когда я слышал его игру,— его одного или с его квинтетом,— я испытывал ощущение, что он не всегда передавал все то, чего требовала исполняемая им музыка. Но не надо забывать что Иоахим был, очевидно, личностью совершенно исключительной; его исполнительство внушало не только уважение, но и достигало больших высот.

После классицизма Иоахима мы видели бьющую через край фантазию такого гениального скрипача, как Иззи. Фриц Крейслер — еще один выдающийся артист с яркой

индивидуальностью, оказавший влияние на молодое поколение исполнителей-скрипачей. Несколькими годами моложе него Джордже Энеску — гениальный интерпретатор, перед которым мое восхищение безгранично, и Жак Тибо — светило первой величины, истинный представитель французской школы, правда, испытавший на себе позднее влияние старшего поколения скрипачей в лице Иззи и Крейсера.

Следуя хронологическому порядку, мы должны назвать Яшу Хейфеца,¹⁵ непревзойденного скрипача, художественная выразительность которого могла бы иногда казаться преувеличенной, если бы не безупречная гармоничность, всегда присущая его игре и придающая ей такой впечатляющий блеск. Следует также назвать Иегуди Менухина и Жозефа Сигети¹⁶ — скрипачей, стяжавших огромную славу. Молодой Исаак Стерн, по моему мнению, воплощает счастливое сочетание качеств своих знаменитых предшественников; ему удалось придать этому сочетанию, этому «наследию» поистине художественную и естественную форму.

— Вы знали Яшу Хейфеца?

— Хейфеца? Я познакомился с ним еще в Киеве, когда он был десяти- или двенадцатилетним мальчуганом и носил еще красивые локоны.

— Верите ли вы в прогресс в области интерпретации?

— Что касается меня, да, я верю. Именно это и заставляет меня иногда задавать себе вопрос, чем, в сущности, были такие артисты, как, например, Лист или Антон Рубинштейн, и какое впечатление они произвели бы сейчас на нас, если бы мы их услышали.

Виртуозность времен наших дедов и даже наших отцов поистине ослепляла; ныне инструментальная техника сделала такие успехи, что ослепительная виртуозность нас больше не поражает, если ей не сопутствует постоянная музыкальная мысль.

— Людвиг вам говорил: «Когда мы слушаем в вашем исполнении какое-нибудь *largo*, мы все жалуем, что эти певучие ноты не звучат бесконечно... Почему бы вам на вашей виолончели не исполнять только *adagio*?» Вы ему ответили: «А вы? Когда вы пишете чью-нибудь биографию, разве вы не обрисовываете все черты характера вашего персонажа, а не только его меланхолию?»

— Это мне кажется очевидным.

— Людвиг продолжает: «Он немного посмеивается надо мною, но потом признается, что в конце концов я прав».

— Вряд ли я так сказал. Искусство не может быть однообразным. Может быть, мой собеседник не так понял мои слова, а может быть, я ему просто сказал, что композиторы, по крайней мере выдающиеся композиторы, иногда выражают свои наиболее глубокие чувства именно в том, что он, Людвиг, называет «*adagio*».

— Один критик заявил, что в наше время в концертных исполнениях часто оказывают чрезмерное предпочтение солисту в ущерб оркестру. Этот критик добавил, что ему помнится, как, будучи еще ребенком, он слышал концерт Бетховена в исполнении Изаи, который играл, сидя возле первых скрипок.

— Не помню, чтобы я когда-нибудь видел Изаи-солиста играющим сидя; вероятно, в этот день на то была какая-нибудь случайная причина.¹⁷

Вполне очевидно, что композиторы — авторы концертов — желали выделить роль солиста. Естественно, большая или меньшая рельефность сольной партии зависит как от общего замысла всего произведения, так и от отдельных его пассажей, и это уже задача дирижера следить за тем, чтобы ничто не нарушало целостности исполнения.

— Что думаете вы по поводу мнения Изаи, приведенного Жак-Далькрозом¹⁸, о фортепьянном сопровождении мелодических эпизодов: «Один я,— говорил Изаи,— в этом пассаже отдаюсь чувству, вызванному во мне мелодией; ты же мне аккомпанируешь строго размеренно, так как аккомпанемент всегда должен быть размеренным. Ты воплощаешь порядок, и твоя задача — уравновесить порывы моей фантазии?»

— Я с этим согласен. «Ты воплощаешь порядок...» Это так похоже на Изаи! Но все же порядок заключается не в одном точном счете; надо учитывать еще звучание и множество других тонкостей, которые даже трудно перечислить.

— Вы предпочитаете для аккомпанемента кабинетный рояль, не правда ли?

— Да; но это не столь существенно, если только мои партнеры обладают чувством равновесия звучности. Это ценное чувство, встречающееся довольно редко.

— *Давно ли у вас ваш чудесный Бергонци* ¹⁹⁾

— Вероятно, около пятидесяти лет. Я его называю «Бергонци-Гоффриллер», так как это один из самых прекрасных инструментов работы мастера Маттео Гоффриллера ²⁰, тирольца по происхождению, поселившегося в Кремоне. Я никогда не встречал виолончели, более подходившей к моим рукам.

Необходимо несколько лет, чтобы свикнуться с инструментом, овладеть всеми его возможностями и знать, что от него можно требовать.

— *До того, как вы приобрели этот Бергонци-Гоффриллер, пользовались ли вы виолончелью Гальяно, преподнесенной вам королевой Марией-Кристиной?*

— Да.

— *Как это случилось, маэстро, что вы никогда не играли в концертах на инструментах Страдивариуса* ²¹⁾

— Страдивариус меня никогда не прельщал. Эти великолепные инструменты, по-моему, обладают слишком большой индивидуальностью; играя, я не могу отрешиться от мысли, что у меня в руках Страдивариус, и это меня очень стесняет... Однажды я сказал одному из моих друзей по поводу этих инструментов: «Их величество соизволили разрешить играть на них...»

— *И все же вы чуть не приобрели одну из самых прекрасных виолончелей работы этого знаменитого мастера...*

— Это верно. Однажды — это было давно — я был очарован одним Страдивариусом, принадлежавшим М. Мендельсону и считавшимся лучшим инструментом этого мастера. Я предложил ему продать мне этот инструмент, он не согласился. Впоследствии я был рад, что это приобретение не состоялось, по причинам, которые я вам только что изложил, а также еще и потому, что виолончель эта была для меня слишком велика, ее пришлось бы укоротить, что могло ее испортить. В начале нацистских преследований Мендельсон эмигрировал в Соединенные Штаты, где он трагически погиб; в настоящее время его виолончель принадлежит крупному скрипичному мастеру в Нью-Йорке.

Испанской королевской фамилии принадлежал квартет инструментов Страдивариуса, выполненный специально для нее, и кроме того, еще вторая виолончель, не менее прекрасная. Я уверен, что если бы я обратился с соответственной просьбой к королеве Марии-Кристине, она охотно

предоставила бы мне возможность пользоваться этой второй виолончелью. Спустя некоторое время после перемены режима в Испании республиканские власти предоставили этот инструмент в мое распоряжение; хотя я и был тронут таким предложением, но счел, что должен отклонить его. Я все же был рад, что как-то в те годы во время посещения королевского дворца в Мадриде я сумел добиться того, чтобы эти инструменты впредь хорошо охранялись и были защищены от всяких возможных случайностей.

— Я припоминаю, что когда ваш Бергонци-Гоффриллер был в ремонте, вы в течение некоторого времени играли на инструменте работы современного мастера.

— Да. Превосходный мастер струнных инструментов, М. Лаберт из Мирекура²², сделал мне точную копию моего Гоффриллера. Эта виолончель, хотя и новая, обладала всеми качествами первоклассного инструмента. Кстати, когда я играл на ней на одной репетиции, Изаи, дирижировавший оркестром, спросил меня: «Это Страдивариус?» Я ничего в этот момент не ответил, только улыбнулся. Когда же я объяснил Изаи, в чем дело, он не мог прийти в себя от изумления.

К несчастью, когда я во время одного из своих концертных турне повез эту виолончель в Америку, перемена климата настолько повредила ей, что она в значительной степени утратила свое великолепное звучание.

— Это говорит о том, что современные инструменты не всегда заслуживают того пренебрежения, с которым к ним обычно относятся.

— По этому поводу я могу вам привести один очень любопытный случай. Мой друг, о котором я вам уже неоднократно говорил в другой связи, Огюст Манжо, издатель парижского журнала «Monde musical», и я часто говорили о затруднениях, которые испытывают учащиеся и молодые музыканты, желающие приобрести инструменты великих итальянских мастеров XVII—XVIII века; говорили мы также и о том, часто ничем не оправданном пренебрежении, с которым относятся к инструментам современных мастеров.

«Произведем опыт»,— договорились мы (это было около 1910 г.). Мы организовали тогда конкурс, на котором были представлены виолончели работы как современных, так и старых мастеров. Конкурс состоялся в «Сельскохо-

зыйственном собрании» в Париже. В нем участвовало сорок виолончелей, в том числе несколько инструментов работы Страдивариуса, а также инструменты других старых известных мастеров. Я поочередно играл на них.

— *На всех?*

— Почти на всех. Виолончелист Левинсон помог мне, он сыграл на трех или четырех. Каждому инструменту мы присвоили определенный номер. Во время исполнения в зале было темно. У всех слушателей были на руках специальные листки. Когда включали свет, они записывали впечатление, которое получали от прослушивания последнего «номера».

И знаете, какому инструменту публика оказала предпочтение? Виолончели работы мастера Поля Коля²³ из города Нанта.

Эту виолончель Поль Коль и его компаньон принесли мне за несколько месяцев до этого с просьбой играть на ней. Потом, в целях рекламы, они мне ее подарили. Чтобы представить виолончель на конкурс, они ее у меня взяли, а после ее большого успеха... не возвратили. Что касается меня, я ничего не предпринял для того, чтобы получить ее обратно. Незадолго до своей смерти Поль Коль писал мне: «Я сделал два инструмента, имея в виду Вас. Приезжайте и возьмите тот, который Вам больше понравится». Я его поблагодарил, но не имел возможности совершить эту поездку.

Новый конкурс состоялся спустя два или три года, но на этот раз для скрипок, и опять инструмент работы Поля Коля занял первое место.

— *Терпение, которое вы проявляете, занимаясь со своими учениками, хорошо известно, но, по-видимому, иногда вы хотите преподать им и урок скромности. Граф Буарувре рассказывает: «Однажды директор одной музыкальной школы пригласил Казальса присутствовать на уроке в классе виолончели; дело закончилось очень быстро. Придя в класс, Казальс видит на пульте партию виолончели пятой сонаты Ре мажор Бетховена для фортепьяно и виолончели, «голые» ноты которой может воспроизвести любой ученик. Он подходит к пульта, медленно перелистывает страницы, закрывает тетрадь, говорит: «Это слишком трудно», и уходит» (Письмо из Парижа, № 3).*

— Я вспоминаю этот случай. Но для чего начинать с самого трудного! Ученики должны понимать, что они ничего не выиграют, если будут перескакивать через неизбежные этапы.

Большинство виолончелистов, которые меня навещают и хотят, чтобы я их прослушал, выражают желание сыграть одну из сюит Баха. «Играйте что хотите,— говорю я им,— хотя бы вальс. Уже то, как вы возьметесь за инструмент, покажет мне, с кем я имею дело».

— *В наше время молодые музыканты жалуются на трудности, с которыми они встречаются в начале своей исполнительской карьеры.*

— Эти трудности всегда существовали. Я советую своим ученикам и вообще молодым артистам противостоять искушению устраивать на свой страх и риск концерты в крупных столицах. В этих случаях они утратили бы все, что приобрели за годы упорной работы, и даже то, чего они еще не успели приобрести. Тот, у кого настоящий талант, рано или поздно проложит себе дорогу, потому что истинный талант очень редко остается непризнанным.

— *К тому же теперь проводятся международные конкурсы.*

— Совершенно верно. В дни моей юности их не было. Но вместе с тем, знакомясь с результатами этих конкурсов, я не могу удержаться от мысли о многочисленных и горьких разочарованиях, которые они должны причинять. К тому же я нисколько не завидую положению членов жюри международных конкурсов. Я слишком хорошо помню, что однажды случилось со мною в Париже. Форе, который был тогда директором консерватории, попросил меня сочинить к конкурсу виолончелистов отрывок для чтения с листа. Я принял его предложение, но одновременно предупредил его, что мое сочинение будет доступно только для того, кто окажется достойным звания лауреата консерватории столицы Франции. Форе согласился и ответил мне: «Делайте то, что вы считаете нужным».

День конкурса наступил. Зал был переполнен, так как, кроме студентов, присутствовали члены их семей и друзья... И вот случилось так, что ни один из кандидатов не смог исполнить предложенный мною отрывок. Поднялся большой шум, и я был вынужден уйти в сопровождении

нескольких друзей через запасный выход. Вот к чему приводит честность.

— *Бываете ли вы удовлетворены, слушая записи своего исполнения на пластинке?*

— Не всегда. Часто я не узнаю звучания своей игры. Мне думается, что при механической записи теряется жизненность игры артиста. И, может быть, это неизбежно.

— *Однако прогресс техники звукозаписи поразителен.*

— Говорите что хотите, но я предпочитаю записи тридцати- или сорокалетней давности. В звуке меньше блеска, но он более верно передан.

Я охотно бы послушал, как будут звучать сюиты Баха, переписанные на долгоиграющие пластинки; запись моего исполнения этих сюит, к которой я подготавливался больше года, относится к 1937—1939 годам. Мне было бы интересно узнать, лучше ли будут звучать в такой записи медленные части и передаст ли механическая запись жизненность и индивидуальную печать исполнителя.

Вообще же мне больше нравится звучание произведения в механической записи при большем числе оборотов диска. Что касается сюит Баха, записанных в моем исполнении, то я испытываю потребность слушать их на тон или даже на полтора тона выше.²⁴ Изменение тональности меня несколько не смущает.

— *Мастро, вы приняли окончательное решение не писать никаких специальных трактатов об игре на виолончели?*

— Да. Моя жизнь прошла в размышлениях над произведениями и инструментом, и по этому поводу я смог бы многое сказать. Совершенное исполнение даже нескольких нот требует анализа, который занял бы очень много страниц. Как велик был бы объем такого труда, который поставил бы своею целью углубиться в эту область! И не в этом еще главная причина. Слова, так же как и нотный текст партитуры, бессильны передать душу музыки. Как с помощью записанных на бумаге мыслей сделать живым и внятным богатейшее музыкальное содержание хотя бы одной фразы? А сотни динамических оттенков, которых требует интерпретация произведения? Я не думаю, чтобы это было возможно.

К тому же то, что написано, остается застывшим, окаменевшим, тогда как моя техника находится в постоянном

становлении. Поскольку техника является для меня средством, а не целью, она следует за мною по извилистому пути моих исканий, моей собственной эволюции.

— *А если бы записать на пластинках некоторые ваши уроки, не только устные объяснения, но также и объяснения, как вы это делаете с виолончелью в руках?*

— Это было бы любопытнее. Мне об этом говорили. Одна американская фирма проявила интерес к такого рода пластинкам. Но так как цели, которые преследовала эта фирма, были не вполне ясны, я отказался.

— *Из того, что вы мне говорите и уже раньше говорили, следует, что вы не предполагаете издавать произведения для виолончели, включая даже сюиты Баха, относительно издания которых вам, несомненно, делали десятки предложений?*

— Нет, я не буду опубликовывать никаких изданий, хотя в отношении сюит Баха и сонат Бетховена ко мне обращались с просьбой бесчисленные издатели. Что касается сюит, я пользуюсь факсимиле копии, снятой рукою Анны-Магдалены Бах.²⁵

Моя интерпретация какого-нибудь произведения живет не дольше, чем само исполнение; иначе говоря, я не знаю, не могу знать заранее, внесу ли я каких-нибудь изменений при повторном исполнении. Что сказали бы тогда мои слушатели, обнаружив, что я не придерживаюсь своих собственных указаний, которые ими, быть может, были бы восприняты буквально.

Это как раз то, что я вам только что говорил: мои технические приемы эволюционируют параллельно моим индивидуальным концепциям, и я не вижу, как бы я мог их выразить, как не со смычком в руке, и притом придавая произведению новое содержание при каждом новом исполнении.

Я не согласен с теми, кто, подготавливая новые издания, считают себя обязанными для оправдания своей работы загружать эти издания собственными домыслами. Это порождает путаницу; и без того существует уж слишком много изданий, а мои способствовали бы увеличению этой путаницы.

Самое важное — это индивидуальная манера подачи нот и выявление достоинств исполняемого нами произведения, а этой манере никакое издание научить не может.

— *Алексамян заявляет, что вы установили «полный свод законов инструментальной логики, который может быть продолжен и развит каждым, кто будет серьезно изучать игру на виолончели».*

— Ну конечно. Изучение виолончели не может остановиться на том уровне, до которого я его довел. Что сказали бы мы о дереве, которое цвело бы лишь одну весну? Чтобы дерево плодоносило, его цветы должны ежегодно давать новые ростки.

Мои ученики, имевшие непосредственный контакт со мною, лучше всяких трактатов и изданий передадут мой метод и мои концепции. Они их передадут и разовьют. В инструментальной интерпретации, как и во всякой художественной деятельности, не может существовать раз навсегда установленных границ.

ПЕРЕД ИЗГНАНИЕМ И ГОДЫ ИЗГНАНИЯ

Как вы поступили, когда нацизм начал свои преследования? . .

— Когда я увидел, что Эйнштейн, Томас Манн, Бруно Вальтер и многие известные люди из мира науки и искусств должны были покинуть свою родину, преследуемые — один за свою расу, другие — за свои идеи, — я счел своим долгом протестовать. И я заявил, что больше не поеду в Германию до тех пор, пока не будет восстановлена свобода мысли и творчества. И когда позднее Муссолини стал подражать нацистам и пошел по пути расового преследования, я занял ту же позицию в отношении Италии. Единственное оружие, которым я располагаю, — это дирижерская палочка и виолончель; оно не смертоносно, но это все, что у меня есть, и я предпочитаю другого оружия не иметь. Когда создалась обстановка, о которой я вам только что рассказывал, я пустил в ход все имеющееся в моем распоряжении, чтобы протестовать против того, что считал позорным.

— И все же немецкая публика очень чтит вас.

— Мне было очень больно от нее отказаться. Но мне думалось, что мое поведение в большей степени соответствует заветам Баха и Бетховена, чем поведение людей, которые из фанатизма или по слабости порочили честь своей великой страны.

— *Ваше поведение в тот момент и позднее дало повод к многочисленным толкам о связи между политикой и искусством.*

— Я не политик; я им никогда не был и не претендую им быть. Я просто-напросто артист. Вопрос заключается в том, должно ли быть искусство препровождением времени, игрушкой, далекой от основных интересов людей, или оно должно сохранять общечеловеческое значение? Политика не входит в компетенцию артиста, но когда затрагивается человеческое достоинство, последний, на мой взгляд, должен занять определенную позицию, каких бы это ни стоило жертв.

Кроме того, слово политика, если им пользоваться недобросовестно, может привести к целому ряду недоразумений. Под политикой, например, можно понимать текущие вопросы законодательства каждой отдельной страны, в которые я, разумеется, не имею права вмешиваться, если только речь не идет о моей родине, но здесь политика касается режимов, предающих все человеческое и попирающих уважение, на которое имеет право человеческая личность. В таком случае существуют моральные принципы, для которых нет границ, и когда эти принципы нарушаются, все люди доброй воли обязаны высказывать свое возмущение.

— *Казалось бы так, маэстро. Полвека назад, во время «дела Дрейфуса», протесты против осуждения невинного действительно носили всеобщий характер, но с тех пор грубое насилие стало ходячей монетой, добрая воля многих погрузилась в дремоту, и уже много лет, как мы перешли в эпоху, которую один писатель окрестил «временем презрения» — презрения ко всяким нормам. Вы — один из славных защитников старины.*

— Возможно ли, чтобы некоторые моральные принципы, — а это отнюдь не то же самое, что иные политические формулы, — могли устареть? Таким образом то, что пятьдесят лет назад считалось несправедливым гонением, в настоящее время перестало им быть? Самой огромной победой нашей цивилизации является гарантия, что нас не будут преследовать за наши мысли и чувства и что правительства, которые нами управляют, вместо того чтобы пользоваться неограниченной властью и ни перед кем не отвечать, будут выбираться и контролироваться всем народом без исключения. Когда такое завоевание рухнет. —

Глава X

ПЕРЕД ИЗГНАНИЕМ И ГОДЫ ИЗГНАНИЯ

Как вы поступили, когда нацизм начал свои преследования? . .

— Когда я увидел, что Эйнштейн, Томас Манн, Бруно Вальтер и многие известные люди из мира науки и искусств должны были покинуть свою родину, преследуемые — один за свою расу, другие — за свои идеи, — я счел своим долгом протестовать. И я заявил, что больше не поеду в Германию до тех пор, пока не будет восстановлена свобода мысли и творчества. И когда позднее Муссолини стал подражать нацистам и пошел по пути расового преследования, я занял ту же позицию в отношении Италии. Единственное оружие, которым я располагаю, — это дирижерская палочка и виолончель; оно не смертоносно, но это все, что у меня есть, и я предпочитаю другого оружия не иметь. Когда создалась обстановка, о которой я вам только что рассказывал, я пустил в ход все имеющееся в моем распоряжении, чтобы протестовать против того, что считал позорным.

— И все же немецкая публика очень чтит вас.

— Мне было очень больно от нее отказаться. Но мне думалось, что мое поведение в большей степени соответствует заветам Баха и Бетховена, чем поведение людей, которые из фанатизма или по слабости порочили честь своей великой страны.

— *Ваше поведение в тот момент и позднее дало повод к многочисленным толкам о связи между политикой и искусством.*

— Я не политик; я им никогда не был и не претендую им быть. Я просто-напросто артист. Вопрос заключается в том, должно ли быть искусство препровождением времени, игрушкой, далекой от основных интересов людей, или оно должно сохранять общечеловеческое значение? Политика не входит в компетенцию артиста, но когда затрагивается человеческое достоинство, последний, на мой взгляд, должен занять определенную позицию, каких бы это ни стоило жертв.

Кроме того, слово политика, если им пользоваться недобросовестно, может привести к целому ряду недоразумений. Под политикой, например, можно понимать текущие вопросы законодательства каждой отдельной страны, в которые я, разумеется, не имею права вмешиваться, если только речь не идет о моей родине, но здесь политика касается режимов, предающих все человеческое и попирающих уважение, на которое имеет право человеческая личность. В таком случае существуют моральные принципы, для которых нет границ, и когда эти принципы нарушаются, все люди доброй воли обязаны высказывать свое возмущение.

— *Казалось бы так, маэстро. Полвека назад, во время «дела Дрейфуса», протесты против осуждения невинного действительно носили всеобщий характер, но с тех пор грубое насилие стало ходячей монетой, добрая воля многих погрузилась в дремоту, и уже много лет, как мы перешли в эпоху, которую один писатель окрестил «временем презрения» — презрения ко всяким нормам. Вы — один из славных защитников старины.*

— Возможно ли, чтобы некоторые моральные принципы, — а это отнюдь не то же самое, что иные политические формулы, — могли устареть? Таким образом то, что пятьдесят лет назад считалось несправедливым гонением, в настоящее время перестало им быть? Самой огромной победой нашей цивилизации является гарантия, что нас не будут преследовать за наши мысли и чувства и что правительства, которые нами управляют, вместо того чтобы пользоваться неограниченной властью и ни перед кем не отвечать, будут выбираться и контролироваться всем народом без исключения. Когда такое завоевание рушится, —

а мне кажется, у нас в этом есть уже печальный опыт,— мы видим, как возникает перед нами варварство деспотов и страх и трепет, унижающие подчиненных. В таком случае моя совесть заставляет меня протестовать.

— *«Башня из слоновой кости», в которую замыкается художник? . .*

— Было бы слишком удобно отмежеваться от всех несправедливостей мира под предлогом «нейтралитета художника». Я уже выразил вам при других обстоятельствах мои взгляды на искусство, которое должно возвышать, а не принижать. Кроме того, артист — это человек, и, подобно всем окружающим его, он не может отказаться от солидарности с себе подобными.

Невинно проливаемая кровь и слезы жертв несправедливости значат для меня больше, чем моя музыка и все мои концертные выступления.

— *В 1936 году трагедия разыгралась в вашей собственной стране.*

— Я никогда не забуду обстоятельств, при которых она началась. Вечером 18 июля 1936 года я находился в Барселоне, где со своим оркестром проводил последнюю репетицию Девятой симфонии Бетховена с «Orfeó Graciencs». Концерт давали по случаю народной олимпиады. Должен он был состояться на следующий день, в воскресенье, на сцене Греческого театра в Монтжуике. Репетиция протекала без всяких помех. В тот момент, когда должен был вступить хор, вдруг появился правительственный комиссар Каталонии и заявил мне, что концерт не сможет состояться, что мятежные войска собираются напасть на город и что вследствие этого мы должны как можно скорее покинуть зал, потому что на улицах с минуты на минуту может завязаться бой.

Представляете себе, каким это было для меня ударом. Я обратился к музыкантам и певцам и сообщил им то, о чем я только что узнал. Я прибавил: «Так как я не знаю, когда мы сможем вновь собраться, я предлагаю вам, прежде чем разойтись, исполнить Девятую симфонию до конца». Все начали кричать: «Да, да!» Какой волнующий момент! И какой контраст! Мы пели бессмертный Гимн братства, в то время как на улицах Барселоны — и во многих других городах — подготавливалась братоубийственная война, которой было суждено продлиться два с половиной года и одеть

в траур сотни тысяч испанских семейств. В эту ночь, возвращаясь в машине в Сант-Сальвадор за один или за два часа до того, как раздались первые выстрелы, полный тяжелых дум о неминуемой трагедии, я дал себе обет продирижировать Девятой симфонией в Барселоне и Мадриде, как только положение в стране станет вновь нормальным. И до сих пор я не мог этого сделать. Мне было бы бесконечно грустно умереть, не выполнив своего намерения.

— *А что было на следующий день?*

— На следующий день я узнал, что военное восстание одержало верх в одних провинциях и потерпело неудачу в других, — между прочим, в Каталонии, — и что неудавшееся pronunciamiento [мятеж] испанских генералов грозило перейти в гражданскую войну, — самое страшное бедствие, которое только может разразиться над страной.

— *Затем последовал печальный период, когда бок о бок уживались героизм добровольцев и садизм тех, кто в тылу думал только о том, чтобы удовлетворить свои кровожадные инстинкты. . .*

— Не говорите мне об этом! Сколько мучительных переживаний и обманутых надежд! В течение этих первых месяцев всеобщей неразберихи, я неоднократно ходил в Generalitat * с протестом против убийств и различных злодеяний. «У нас не хватает людей, — говорили мне советники. — Мы и военные фронты должны поддерживать силами добровольцев, набранных из различных партий и профсоюзов. Здесь, в тылу, мы делаем все, что можем, но этого слишком мало». — «Но тогда почему же вы не отказываетесь от вашего поста?» — говорил я им. — «Тогда было бы еще хуже». Увы, это была правда. Генералы, ответственные за государственный переворот, должны были предвидеть, что, если он не удастся, казармы будут взяты штурмом; а если затем эти генералы развяжут гражданскую войну, как центральное, так и каталонское правительства, вынужденные опираться на политические партии и профсоюзные организации, первое время не будут располагать военными силами, чтобы навести порядок в тылу.

Во время этого первого ужасного периода испанской трагедии я был так возмущен, что не поколебался даже рискнуть жизнью, чтобы спасти одну из жертв преследо-

* Резиденция автономного правительства Каталонии.

заний. В этот день я находился в Сант-Сальвадоре и был занят своей виолончелью. Внезапно ко мне врываются двое вооруженных людей. «Нам сказали, что здесь находится г-н Х.» (барселонский коммерсант, проводивший лето в Сант-Сальвадоре и живший в соседнем доме). «Его здесь нет», — ответил я им. Они ушли. Мгновение спустя они снова возвращаются с несчастным г-ном Х.; его арестовали, и он уже считает себя погибшим; рядом с ним идет плачущая жена. «Мы знаем, что у вас есть телефон, и хотим позвонить в Вендрель, чтобы нам прислали машину» (одну из тех знаменитых машин, на которых увозили людей для расправы). Я дал им отпор, сказав: «Будете звонить не вы, а я. За что вы арестовали г-на Х.? Делайте что хотите, но вы этого человека отсюда не уведете, слышите!» У них были винтовки и револьверы; у меня же не было ничего, но тон моего голоса не оставлял у них сомнения в моих намерениях.

Они заколебались, и этот момент решил все. В конце концов они пробормотали: «Мы получили приказ от мэра города Вендреля». Я взял телефон и позвонил человеку, который занимал тогда этот пост. Мои слова испугали его. «Эти люди ошиблись, я велел им идти в другое место», — ответил он мне тоном, в котором сквозила ложь. . . Я передал его ответ обоим субъектам, сказав им, чтобы они убирались и что г-н Х. останется у меня. Прежде чем перешагнуть порог, они взглянули на меня с ненавистью и разразились по моему адресу угрозами.

— *Вереница бедствий, которые тянет за собой всякая гражданская война. . .*

— Убийства с одной стороны, убийства с другой. Это какое-то массовое безумие.

— *Однако с первого же дня вы заняли определенную позицию.*

— Да. Для меня, так же как и для большинства интеллигенции, это был вопрос принципа; главная ответственность за гражданскую войну падала на тех, кто хотел силой свергнуть законное правительство, всего несколько месяцев назад избранное голосом народа, и кто, потерпев фиаско со своим *pronunciamiento*, попросил помощи у фашистской Италии и нацистской Германии. Во всех цивилизованных странах решение народа является законом, а кто недоволен этим решением, ждет перевыборов.

Вооруженное восстание было направлено против принятых Республикой нововведений, которые, не отличаясь сколько-нибудь крайним характером, лишь имели в виду упрочить в Испании демократический режим, существующий в большинстве стран Западной Европы. Несмотря на мою глубокую скорбь по поводу того, что творилось на моих глазах, я не мог оставаться нейтральным в этом печальном конфликте. Я всегда помню свое происхождение, связывающее меня с моим народом, и я себя чувствую — и всегда буду чувствовать — заодно с ним.

Сверх того, одним из стимулов для мятежников была их ненависть к каталонской автономии и к культуре, в то время как Каталония никогда не чувствовала большей солидарности с судьбами Испании, как во времена республики.

— *В течение этих лет вы дали много концертов как в Барселоне, так и за границей в помощь госпиталям и детям, страдавшим от стольких лишений.*

— Мой ум находился в то время в таком брожении, что только в подобной деятельности он мог найти хоть какое-нибудь успокоение. Страдания вокруг меня были так велики, что мое сердце сжималось при одной мысли о них, — а о них я должен был постоянно думать! В Барселоне, где я провел несколько недель после возвращения из-за границы, я иногда давал концерты во время бомбардировок; я не только продолжал играть в различных европейских городах, но в 1937 году я совершил турне по Северной Африке, Египту, Греции и Турции, а в 1938 году — по Южной Америке. Из-за позиции, занятой мною в испанском конфликте, я везде встречал замалчивание в известных кругах публики и в некоторых органах печати. В Буэнос-Айресе, например, где я дал девять концертов в Teatro Colón [Театре Колумба], — партер на первых трех концертах был почти пуст. . .

— *Я не думаю, чтобы подобный бойкот мог изменить ваше отношение. . .*

— О нет.

— *Барселонский университет присудил вам тогда звание доктора honoris causa при весьма необыкновенных обстоятельствах.*

— При крайне необыкновенных. Представьте себе, ведь диплом был подписан руководством Академии накануне вступления в Барселону франкистской армии. Это было

последнее заседание автономного университета Каталонии. Итальянские самолеты непрерывно кружили над городом, эвакуация уже началась, и тем не менее в этот мучительный и трудный час моя страна захотела оказать мне трогательное внимание. Этого я никогда не забуду!

— После окончания гражданской войны вы сейчас же переехали в Прагу?

— Нет, я уехал несколько раньше, чтобы дать ряд концертов, и конец войны застал меня в Париже больным, со всеми признаками нервной депрессии. Я находился у моего бывшего ученика и большого друга Мориса Эйзенберга. Я должен был проводить все дни в полной темноте, так как не мог переносить света. Я чувствовал себя разбитым, вконец изнуренным. До меня доходили ужасные вести: в Каталонии начались репрессии; тысячи и тысячи беженцев, заключенных в концентрационные лагеря на юге Франции, находились в ужасающем положении; мой дом в Сант-Сальвадоре был захвачен и разграблен франкистскими войсками; мой брат Льюис подвергся всяким притеснениям в Вендреле, главным образом из-за меня. . . Мысль о Льюисе преследовала меня днем и ночью. Он уже однажды страдал от насилий, имевших место после 19 июля 1936 года. И это случилось с таким человеком, как он! Я никого не знал бесстрашнее и добрее его. Я расскажу вам только один случай, по которому вы сможете составить себе представление о моем брате: в течение лета 1911 года эпидемия холеры истребила половину населения Вендреля вместе с докторами и санитарным персоналом. Трупы оставались в домах, никто не осмеливался их хоронить, боясь заразиться. Мы находились в Сант-Сальвадоре. Каждую ночь мой брат куда-то исчезал. Мы думали, что, быть может, он навещает свою тещу, жившую в Вендреле. Сам он отмалчивался. И только через три недели, когда эпидемия была на исходе, мы узнали, — и то от других, — где он проводил эти ночи: он ходил по селению от дома к дому, выносил умерших, клал их на тележку, вез на кладбище и сам предавал их христианскому погребению.

— . . .

— В Париже меня как-то навестил один из моих барселонских друзей. Он первый заговорил со мной о Праде. «Хорошенький городок, — говорил он мне, — у подножья Канигу. Почти все население говорит по-каталонски». Это

вывело меня из оцепенения, и мне захотелось уехать из Парижа. Я отправился в Перпиньян, где встретил моего друга Пишо; вместе с ним мы посетили много местечек на руссильонском побережье. (Я всегда прекрасно чувствую себя на берегу моря.) Это было в начале осени 1939 года. Все гостиницы и виллы были уже закрыты, и мы не нашли ничего, что могло бы меня заинтересовать. Тогда я решил поселиться в Праде.

— *Это местечко пришлось вам по душе?*

— С самого приезда. Природа его живо напоминала мне Каталонию и действовала на меня благотворно и успокоительно.

— *А какая огромная работа вас ожидала!*

— Как только я почувствовал себя лучше, я душой и телом отдался помощи моим бедным соотечественникам, которые томились в концентрационных лагерях. Несколько каталонских друзей, так же как и я эмигрировавших в Прад, с огромным энтузиазмом помогали мне в организационной работе. Я снял комнату в гостинице, где мы устроили настоящую контору, в которой собирали все покупки и пожертвования, принимали заявки и учитывали распределяемое. Большое количество грузовиков с провизией и одеждой рассылалось нами во все лагеря. Я внес в это гуманное дело,— которое продолжается и по настоящее время,— все, что мог, и начал писать своим друзьям во все страны, объясняя им трагедию этих людей, которым мы обязаны помочь, взывая к их чувству милосердия. Любой дар был благом.

Некоторые организации оказали нам также содействие, главным образом квакеры, работа которых как тогда, так и во время второй мировой войны заслуживает всяческих похвал. Я имел несколько встреч с мисс Эдит Пай, делегатом квакеров, настоящим «генералом», которая в ряде случаев, насколько мне известно, оказала свое давление даже на самого Черчилля.

Я не забывал и каталонских детей, которым посылал продукты из-за границы. По окончании гражданской войны я отправил телеграмму новому мэру Барселоны, а несколько дней спустя другую телеграмму новому гражданскому губернатору с просьбой дать мне возможность беспрепятственно продолжать эту помощь. Ответа я не получил.

В результате официальных запросов, сделанных мною, я узнал, что телеграммы дошли по назначению.

— *Вы очень часто посещали эти концентрационные лагеря.*

— Да, особенно в Аржелесе, Ривзальте, Вернэ, Сетфоне. Лагеря были ужасающими не потому, что в них царила преднамеренная жестокость, а потому, что их формирование происходило в спешке и в полнейшем беспорядке. У несчастных заключенных не было самого необходимого. Я видел, что своими посещениями я доставляю некоторое утешение страдальцам, которые, будучи изолированы от всего внешнего мира, влчили жалкое существование без всякой надежды. Многие из них были всеми забыты.

Каждому, кто обращался ко мне, я отправлял маленький подарок, присовокупляя к нему несколько ободряющих слов. В то время я написал тысячи писем и открыток.

— *Вторая мировая война тогда уже началась. Разве вы не предвидели всех опасностей?*

— И я, и еще в большей степени больше мои заграничные друзья прекрасно их осознавали. Я постоянно получал письма от американских друзей, советовавших мне покинуть Европу и приехать к ним.

— *Эмиграция в Америку, жизнь там вне всяких опасностей, возможность заработать целый капитал вашими концертами...*

— Нет, на это я не мог пойти. Долг повелевал мне остаться с моими соотечественниками, так же как и я, изгнанными из родной страны, и утешать их моим присутствием.

С другой стороны, я занял позицию против тоталитаристов и чувствовал себя морально обязанным находиться здесь в тот момент, когда начнется война, целью которой,— так, по крайней мере, мне тогда казалось,— было освободить Европу от фашизма.

— *Во время французского поражения 1940 года вы должны были оказаться в щекотливом положении?*

— В крайне щекотливом. В тот момент меня преследовала мысль, что Европа на краю гибели. Кроме того, носился слух, что испанская армия, по примеру итальянской, использует отступление французских войск и перейдет границу... Мои эмигрировавшие друзья наняли вместе со мной две машины, чтобы ехать в Бордо, а оттуда пере-

браться в Англию. Первым делом я сжег все бумаги, компрометирующие моих друзей-корреспондентов. Как я сожалел, что уничтожил тысячи писем, полученных мною из концентрационных лагерей! Они представляли собой человеческий документ исключительного интереса.

Приехав в Бордо, мы узнали, что пароход, на котором мы рассчитывали уехать, накануне был потоплен немецкой авиацией; несмотря на все наши усилия получить место на любом другом судне, нам пришлось примириться с неизбежностью. Нам ничего не оставалось делать, как вернуться в Прад, куда мы прибыли после всевозможных приключений. Длинные вереницы беженцев загромождали дороги, а паника в городе была так велика, что, когда мы поздно ночью постучали в дверь гостиницы, никто не захотел нам открыть. К счастью, владелец табачной лавки, находившейся напротив, сжалился над нами; он появился на балконе и пустил нас к себе, сказав, что хочет избавить нас от необходимости провести ночь под открытым небом.

Тогда я решил снять какое-нибудь помещение, и через некоторое время мы поселились в «Вилле Колетт», в километре от центра города; мы прожили там несколько лет. Насколько мне позволяли средства, я продолжал заботиться о моих нуждающихся соотечественниках. Правда, некоторые концентрационные лагеря были уничтожены, но зато появились «трудовые роты», которые являлись не чем иным, как новым видом древнего рабства. Между тем благодаря изумительному сопротивлению англичан мы вновь обрели веру в благополучный исход конфликта. Теперь мы уже надеялись. Как и миллионы других, я каждую ночь в тревоге слушал радио из Лондона.

Настоящее было мрачно: продовольственные карточки, всевозможные трудности, нависшие над нами угрозы; но мы ждали завтрашнего дня. . .

— *Вы продолжали давать концерты в те годы, маэстро?*

— До и после июня 1940 года я совершил несколько поездок по Швейцарии, чтобы заработать себе необходимые средства. После заключения перемирия я счел своим долгом помочь Франции, переживавшей тяжелый кризис, и дал несколько благотворительных концертов в Лионе, Марселе, Перпиньяне и в других городах так называемой «свободной зоны». Но после высадки союзников в Северной Африке, когда была оккупирована вся французская территория, я не

захотел больше покидать Прага. В стране, задушенной гитлеровскими войсками, молчание казалось мне единственно возможной с моей стороны реакцией.

— *Некоторые из ваших французских друзей-музыкантов рассуждали иначе...*

— Пусть каждый поступает так, как ему подсказывает совесть.

— *Немцы вас не беспокоили?*

— Как-то раз агенты гестапо явились в «Виллу Колетт». Они шарили во всех ящиках, просмотрели все бумаги одну за другой, вплоть до самого ничтожного нотного листка, как будто он мог заключать в себе секретный шифр... Уходя, они сказали нам: «Запомните: если наши подозрения подтвердятся хоть немного, вы будете арестованы».

Чем дальше шла война, тем более тяжелой и нестерпимой становилась атмосфера. За несколько месяцев до освобождения от оккупантов я увидел из окна моей комнаты трех немецких офицеров, открывавших садовую калитку. «На этот раз мы погибли», — сказал я себе. Войдя в дом, офицеры представились, проявляя величайшую корректность. «Мы ваши почитатели, — сказали они мне, отдавая честь. — Мы пришли, чтобы засвидетельствовать вам свое почтение и узнать, как вы поживаете».

Они сели, и начался разговор, который длился более двух часов... «У вас есть все необходимое? Мы предоставим вам все, чего вам не хватает». — «Спасибо. Мы ни в чем не нуждаемся» (на самом деле мы нуждались во всем). Мои посетители спросили меня: «Вы ведь тот Казальс, о котором нам рассказывали наши отцы и деды?» — «Он самый». После многочисленных похвал они перевели разговор на интересующие их вопросы: «Почему вы не едете играть в Германию?» — «По тем же причинам, которые мешают мне ехать в Испанию». — «О, мы видим, что вы заблуждаетесь». — «Это — ваше мнение; у меня — свое». — «Вы бы не хотели снова играть в Берлине?.. Если бы вы согласились, мы предоставили бы вам специальный вагон». — «Нет, благодарю вас».

Желание их я разгадал сразу: они хотели, чтобы я поиграл для них, но я решил им отказать. Когда они попросили меня взять виолончель, я сказал, что уже несколько дней страдаю ревматическими болями в плече, которые ме-

шают мне играть. Они настаивали: «Ну всего несколько нот!» Я упорствовал в своем отказе. Они заметили на диване мой Гофриллер и встали, чтобы потрогать инструмент и попробовать струны. Мне было не по себе: а что, если эти руки обгарены кровью? «На этой виолончели вы играли в Германии?» — «Очень часто». Один майор сел за рояль и заиграл арию Баха, как бы приглашая меня присоединиться. . . Но бесполезно.

«Мы не можем уехать, не получив от вас чего-нибудь на память». Я понял, что их начальники потребуют от них оправдательный документ по поводу их визита ко мне. Я подарил им мое фото с надписью «В память вашего посещения Прада». Когда они уходили, и я стоял у окна, они спросили меня, не соглашусь ли я дать им еще одну фотографию — еще один оправдательный документ. Я их больше не видел. Но я так и не сыграл для них.

— *После высадки союзников в Нормандии положение должно было стать еще более напряженным?*

— Незадолго до этого один молодой человек, жених дочери моих друзей, поступивший во французскую милицию, чтобы избежать отправки в Германию, сообщил мне, что он видел мою фамилию в списке лиц, подлежащих аресту, и слышал, как начальник местной милиции заявил: «Когда наступит подходящий момент, Казальс получит по заслугам». У этого молодого человека хватило мужества возразить ему и заявить, что он считает такое дело гнусностью и что он готов протестовать по этому поводу перед любой инстанцией. Неизвестно, по этой ли, или по какой другой причине, но после высадки союзников нас оставили на свободе. В течение этих дней каждый час нам казался веком. Был один очень опасный момент: партизаны, действовавшие в Пиренеях, спустились в Прад и напали на штаб гестапо. Один из немцев был убит, а многие ранены. Мы ожидали репрессий. Нас могли расстрелять. К счастью, мэр Прада отправился к местному командованию и заявил, что он берет всю ответственность за это нападение на себя. И ничего не произошло. А немного спустя наступило то, чего так ждали: германские войска покинули город.

Надежда превращалась в реальность. Наша ссылка, — по крайней мере мы так думали, — подходила к концу.

Двумя неделями позже над молодым человеком из милиции, о котором я вам говорил, и его тремя товарищами

должен был состояться суд в Перпиньяне. Я написал председателю трибунала и объяснил ему, какую роль в деле, касавшемся лично меня, сыграло вмешательство обвиняемого. Мне предложили выступить свидетелем на процессе. Милиция, старавшаяся выслужиться перед немцами, оставила по себе такую память, что атмосфера в зале суда была до последней степени накалена, — все дышало ненавистью и жадной мести. Как печальны подобные сцены и как велика ответственность тех, из-за честолюбия которых они становятся возможными! У меня застрял в горле комок, и я не мог говорить. Я ограничился подтверждением того, что изложил в письме. Из четверых обвиняемых трое были приговорены к смертной казни, которая была приведена в исполнение; четвертый — молодой человек, в защиту которого я выступил, — был приговорен к тридцати годам заключения. Он оставался в тюрьме два или три года, потом был выпущен на свободу.

— *Вы без сомнения спасли ему жизнь.*

— Во-первых, он, может быть, спас мою. Кроме того, в нашу эпоху пролито столько крови, что спасение даже одной человеческой жизни уже является некоторым утешением!

ТЩЕТНЫЕ НАДЕЖДЫ

*П*осле освобождения вы должны были почувствовать, что вы уже вправе возобновить свою концертную деятельность. Я знаю, что в это время вы получали множество приглашений. Вы были тогда в глазах всех тем великим артистом, который не побоялся угроз гитлеровцев и устоял перед их соблазнами.

— После добровольного остракизма, которому я подверг себя на несколько лет, я вновь предпринял мои поездки за границу с надеждой, что вскоре буду иметь возможность вернуться в мою страну, — и вернуться туда как свободный гражданин. Я предпринял два турне по Англии и одно турне по Швейцарии, давал также концерты в Париже и в других французских городах. К сожалению, этот новый период оказался гораздо более коротким, чем я предполагал вначале.

— В Швейцарии вас посетил претендент на престол Испании, дон Хуан Бурбонский, не так ли?

— Да. Я находился в Стааде, а секретарь дона Хуана позвонил в гостиницу, где я остановился, и передал мне, что дон Хуан желает меня видеть и поговорить со мной. В начале беседы внук королевы Марии-Кристины напомнил, что его отец и бабушка часто говорили ему обо мне. Тон его был очень сердечный.

— В словах его не было никаких намеков политического характера?

— Он спросил мое мнение по поводу испанской проблемы, и я чистосердечно изложил ему свои взгляды. Я за-

явил, что в отношении формы правления я не принадлежу ни к сторонникам республики, ни к сторонникам монархии; но приму тот режим, который свободно выберет моя страна. Мое отношение к этому режиму будет зависеть от его действий, а не от его ярлыка. «Люблю, когда со мной так разговаривают», — ответил он. Он добавил, что среди людей, с которыми он недавно беседовал, ему больше всего понравились своей чистосердечностью два каталонца: один каноник, бежавший в Швейцарию, и я. Я также сказал ему, что ему пришлось бы оправдаться перед испанским народом в том, что он предложил свою помощь зачинщикам мятежа в начале гражданской войны. «В тот момент, — ответил он, — мне казалось, что я не мог поступить иначе».

— *Вы касались вопроса о Каталонии?*

— Разумеется. Дон Хуан подчеркнул, что ему приятно иметь среди своих многочисленных титулов — титул графа Барселоны. «Мой идеал, — сказал он, — устроить дела Каталонии так, как того желают добрые каталонцы».

— *Какое впечатление произвел на вас претендент на престол?*

— Человека честного и доброжелательного. Он считал, что национальный плебисцит должен разрешить вопрос режима, и заявил мне, что не намерен принимать никаких предложений, исходящих от диктатора. Позднее дон Хуан изменил свое отношение. Для него теперь уже не важно, выскажется ли испанский народ за восстановление монархии, или нет, и он согласился, чтобы его старший сын воспитывался в Испании под покровительством диктаторского режима. Сейчас претендент представляется мне человеком, признавшим диктатора; правда, он не составляет исключения: правительства многих стран поступают таким же образом.

— *Фуртвенглер также навестил вас в Швейцарии.*

— Да. Это был период, последовавший за крушением нацистов, и Фуртвенглер нашел приют в Швейцарии. Ни тогда, ни вообще когда-либо я не собирался никого обвинять, но и не был намерен ручаться за этичность чужого поведения. Пусть каждый действует так, как подсказывает ему совесть, — таков мой принцип. С кипой бумаг в руке Фуртвенглер рассказал мне, как он защищал евреев, и т. д. «Вам нет необходимости давать мне объяснения, — сказал я ему. — Не мое дело во что-либо вмешиваться, ни оправ-

дывать, ни осуждать». — «Но я музыкант и должен заниматься музыкой!» — «Наберитесь терпения и будьте пока довольны тем, что Швейцария открыла вам свои двери».

Вы прекрасно знаете, как я отзываюсь о Фуртвенглере как о музыканте и как я им восхищаюсь. Но, по моему мнению, чем значительнее личность, тем больше несет она ответственности за свои действия.

В то время, о котором идет сейчас речь, я как-то попал в неприятное положение. Дело было в Париже. Министерство национального образования устроило в мою честь банкет. Войдя в зал, я был удивлен, увидев, что на банкете присутствуют некоторые музыканты, поведение которых во время немецкой оккупации, с моей точки зрения, не считалось с требованиями патриотизма и личного достоинства. Чего ради был устроен этот прием? Во время десерта я заметил, что секретарь подал знак министру, рядом с которым я сидел. «Вы собираетесь сейчас произнести речь?» — спросил я его. — «Обязательно». — «Ну а я попросил бы вас этого не делать, так как мне придется вам отвечать, а в таком случае я буду вынужден сказать несколько слов, от которых лучше воздержаться».

— *Как все изменилось за несколько лет, маэстро!* *

— Но сам я не изменился и продолжаю думать, что моральные принципы, как прежде, так и теперь, должны превалировать над всем, и это относится в равной мере к артистам, как и к прочим смертным.

— *После семилетнего отсутствия, маэстро, вы 13 ноября 1945 года дали концерт в Париже. Директор зала Плейель, провожая вас к выходу, сказал вам: «Никогда еще в этом зале мы не видели такой бури восторгов». Впрочем, если память мне не изменяет, первый концерт после войны вы дали в Лондоне в июне того же года.*

— Да. Я поехал в Лондон, исполненный самых радужных надежд, а также преклонения перед твердостью и героизмом, проявленными англичанами во время войны, особенно в самые тяжелые моменты, когда они были вынуждены одни сопротивляться гитлеровской агрессии. По

* В 1945 г., после награждения Казальса высшей степенью ордена Почетного Легиона, г-н Жорж Бидо, министр иностранных дел временного правительства Французской республики, заявил: «Вы — один из тех, кто воплощает в настоящее время общественную совесть».

прибытии в Англию, на страницах одной музыкальной газеты я выразил свое восхищение английскими музыкантами и всем британским народом в целом. (Мое письмо было напечатано в «London Philharmonic Post» в июле 1945 года: «Я рад представившейся возможности заверить не только моих коллег, но и всю английскую публику в том, что я с большим вниманием относился ко всему, что происходило здесь в течение этих страшных шести лет. В моем пиренейском уединении я час за часом следил за всеми превратностями, через которые прошла ваша великая страна. В эту годину испытаний я придавал не меньшее значение изумительной деятельности вашего первого симфонического оркестра и ваших солистов, чем многочисленным и красноречивым призывам к борьбе ваших политических и военных руководителей. Мне известно, как под бомбежкой вы переезжали из города в город, чтобы не дать угаснуть преданности великой музыке, и я знаю, что в течение этих мучительных лет вы заставили миллионы новых слушателей полюбить произведения великих мастеров.

Я уверен, что история сохранит память о том, как британский народ поддерживал светоч цивилизации среди ужасов войны, и я счастлив, что на мою долю выпала радость увидеть собственными глазами, что подобная стойкость всегда возможна. Я был уже немолод, когда разразилась эта война; теперь я состарился еще больше. Однако разрешите мне заметить, что эти годы я прожил исключительно напряженной жизнью».

— *Этот памятный первый концерт в Альберт-холле. . .**

* «В семьдесят лет,— писала одна лондонская газета,— великий артист вполне в состоянии возобновить свою артистическую деятельность с энергией и восторженностью молодого человека. Когда он появился на эстраде, такой знакомый, такой скромный, совершенно лысый, кажущийся не выше своей виолончели, пролагая себе дорогу среди пультов скрипачей симфонического оркестра Би-Би-Си, слушатели, переполнявшие Royal Albert Hall, поднялись, чтобы с неудержимым энтузиазмом приветствовать появление человека, имя которого останется в веках не только как имя великого музыканта, но также как символ высоких человеческих добродетелей и борьбы против тирании.

Он играл концерты Шумана и Эльгара и сверх программы еще одну из сюит Баха для виолончели соло, в исполнении которых Казальс является образцом для виолончелистов всего мира. Вновь засверкала благородная простота, характеризующая совершенство его

— Я никогда не забуду приема, оказанного мне лондонской публикой.

— Прием был глубоко волнующий, но то, что произошло, когда вы вышли из Альберт-холла, было, пожалуй, еще трогательнее: вас окружили тысячи людей, которые дожидались на улице и встретили вас с исступленным восторгом.

— Энтузиазм всех этих людей, которые только что вписали в историю одну из ее самых замечательных страниц, до такой степени взволновал меня, что я мог им только сказать: «Да благословит вас бог!»

— В течение этих дней вы, кажется, имели случай, маэстро, обратиться к народу Каталонии через Би-Би-Си.

— В тот момент исполнилось семь лет, как я не был на родине; теперь количество этих лет увеличилось более чем вдвое. Когда я пришел в студию Би-Би-Си и подумал, что после столь долгой трагедии мои соотечественники снова смогут услышать мой голос, — я насилу смог удержаться от слез. Мне пришлось сделать огромное усилие, чтобы овладеть собой и заставить себя читать листы, которые я держал в руке. (Вот отрывок из этой краткой речи, которая была произнесена на каталонском языке: «Сейчас, когда из сердца Лондона я обращаюсь к вам с этими словами, мои мысли летят ко всем каталонцам, которые меня слушают, и ко всем тем, кто находится на нашей доброй каталонской земле. Когда чудесным образом через эфир донесутся до вас звуки нашей старинной мелодии «Пение птиц», я бы хотел, чтобы вместе с ней до вас дошел и отзвук той тоски по родине, которую испытываем все мы, находящиеся вдали от Каталонии. Пусть то чувство, которое нас всех объединяет и дает нам гордое сознание, что мы сыны этой земли, заставит всех нас работать вместе, — не исключая и тех, кто в минуту сомнения, быть может, и

искусства и уготовившая ему особое место среди всех виртуозов. Уже с первых нот стало ясно, что волшебство его исполнения ничуть не утратило своей силы. Казальс стал символом духа сопротивления среди музыкантов. Величие его как художника можно сравнить только с величием его духа. Американцы и англичане оспаривали честь сопровождать его в самолете до Лондона. И, наконец, сама британская авиационная компания не разрешила ему платить за проезд; по его прибытии, служащие таможни оказали ему максимальное внимание, и, чтобы не заставляя его ждать, пропустили его багаж без осмотра...»

зколебался, — как братьев, сплоченных общей верой, с надеждой на грядущий мир, когда Каталония вновь станет Каталонией».)

— В течение этих двух турне вы давали концерты в Эдинбурге, Ноттингеме, Шеффилде, Брайтоне, Кембридже, Ливерпуле, Челси, Рединге и в других городах. Решительно все — и власти и обыкновенные граждане — отдавали вам дань глубокого уважения; всюду публика устремлялась на ваши концерты и слушала вас с восхищенным благоговением. Стоит только заглянуть в английские газеты того времени, чтобы убедиться, насколько трудно найти еще один пример такого успеха, как тот, который выпал на вашу долю. Однако после вашего возвращения из Англии вы решились на самое печальное отречение в вашей жизни, отречение, которому история музыки еще не знала примера. Не могли бы вы объяснить мне причины, вызвавшие его?

— Как я вам уже говорил, я приехал в Англию полный надежд. Я был тогда убежден, что мое изгнание подходит к концу, поскольку победа союзников должна была логически повлечь за собой исчезновение франкистского режима. Но скоро пришло разочарование. Я читал газеты, я разговаривал с высокопоставленными лицами, и я видел, что ни в правительственных кругах — лейбористы уже пришли тогда к власти, — ни тем более у консервативных лидеров не было твердо выраженного желания устранить испанского диктатора. Наоборот, известия и информации, которые публиковала английская пресса, были скорее благоприятными для последнего. Что случилось с торжественными обещаниями Черчилля вырвать с корнем фашизм, где бы он ни находился? Я беседовал с министрами и высшими чиновниками, с редакторами газет, я несколько раз бывал в Палате общин, настоятельно подчеркивая ответственность, которая падет на Англию и другие победившие нации в том случае, если они изменят идеалам, в защиту которых миллионы людей пожертвовали своей жизнью.

Сомнение начало охватывать меня. Было видно, что надежды рушатся. Среди радостных приветствий на торжественных приемах я постоянно думал о своих соотечественниках, с которыми я чувствую полную солидарность. Испанский народ ждал случая открыто высказать свою волю.

Цвет интеллигенции моей страны, находившийся в течение многих лет в изгнании, надеялся, что поражение фашистов откроет им — и многим тысячам других беженцев — путь к быстрейшему возвращению на родину. Какое разочарование уготовила им международная политика! Имел ли я право при этих обстоятельствах на привилегированное положение среди такого количества несчастных? Мог ли я честно срывать аплодисменты и получать гонорары в этих демократических странах, которые готовились предать нас? Нет. Я считал своим долгом протестовать против подобной гнусности. Обман друзей еще более жесток, чем нападение врага. Я должен был из протеста замкнуться в молчании и буду в нем пребывать до тех пор, пока требования моего народа — народа, имеющего такие же права на цивилизованную жизнь, как и все другие, — не будут удовлетворены со всей справедливостью. После концерта, данного мною в Рединге, у меня не было уже сил продолжать. Ассоциация музыкантов в Лондоне готовила прием в мою честь. Я сообщил руководителям этой корпорации, что должен отклонить его. Это был мой первый отказ. За ним последовали другие: Оксфорд, затем Кембридж. Еще перед началом военных действий Оксфордский университет собирался присвоить мне почетное звание, и во время моего путешествия по Англии встал вопрос о назначении дня церемонии. С этой целью ко мне приехал мой друг и соотечественник, доктор Жосеп Труэта, профессор этого университета, но я попросил его передать руководству университета, что, к моему величайшему сожалению, я вынужден отказаться от оказываемой мне чести. Тем же кончилось и с Кембриджем. Композитор Роберт Герхард сообщил мне, что мое имя фигурирует на видном месте в списке лиц, намеченных для присвоения им звания доктора *honoris causa* университета этого города. Я попросил Герхарда сообщить, что и в этом случае я прошу отсрочить это решение до тех пор, пока не изменится политика Англии в отношении Испании. Помню, что я дал еще один, последний, концерт в Ливерпуле. Затем я перенес все мои ангажементы в Англии на следующую весну и приготовился вернуться в Прагу. Стэффорд Криппс¹ пожелал поговорить со мной. «Нет, — ответил я ему, — вы будете говорить о политике, а я — о морали; мы будем говорить на разных языках».

— Кажется, вы посетили Букингемский дворец?²

— Это было накануне моего отъезда из Лондона. Я признался большой артистке и моему дорогому другу Майре Хесс³, что хотел бы высказать мою точку зрения в высших сферах. Она подготовила это свидание. В Букингеме я в течение часа беседовал с секретарем короля Георга VI. Я ясно обрисовал ему положение в Испании и моральную необходимость для Англии и других союзных наций восстановить там режим терпимости к чужим убеждениям и свободы. Я напомнил ему об ответственности, которая пала на демократические страны за их пагубную политику «невмешательства», которой они придерживались во время гражданской войны в Испании. Я сказал ему, что испанский народ не понимает, почему в настоящее время, когда агрессор побежден, народу не дают возможности вновь стать хозяином своей судьбы. Секретарь слушал меня опустив голову. «Я передам ваше мнение королю, — сказал он мне. — Ваш визит не будет бесполезным». На следующий день я покинул Англию. По возвращении в Прад я нашел письмо от Майры Хесс, в котором она извещала меня, что секретарь поставил короля в известность о моем посещении и что после этого королева немедленно послала за мной в гостиницу Пикадилли с просьбой вернуться во дворец. К несчастью, я уже уехал.

...Вернувшись в Прад, я думал, что протест против несправедливости, жертвой которой стала моя страна, примет всеобщий характер. В следующем, 1946 году, чтобы выполнить данные мною ранее обещания, я дал еще несколько благотворительных концертов, последний из которых состоялся в Монпелье, но я заявил, что больше не приму ни одного приглашения, ни одного предложения, откуда бы они ни поступали, до тех пор, пока в Испании не будет восстановлен режим, уважающий основные свободы и народную волю. Я сам себе закрыл все двери. Это была самая мучительная жертва, на которую может себя обречь артист.*

* «Именно этот момент — момент величайшего подвига и величайшего мужества — наш жалкий век должен оценить, а также не забывать, что мужество присуще не только солдату и что в определенный момент может проявиться величие души и не военного человека» (Arthur Conte. *La Légende de Pablo Casals*. Editions Proa, Perpignan).

Когда Казальс обнародовал свое решение, отовсюду стали приходить сотни писем. Это были трогательные письма, которые было бы очень интересно здесь воспроизвести возможно более полно, если бы позволило место. Многочисленные корреспонденты, преклоняясь перед моральным величием позиции маэстро, просили пересмотреть ее, умоляли Казальса вернуться к его артистической деятельности. «Я не могу, — отвечал он, — не могу. Я не могу заставить себя поехать в страны, которые в каждый мой приезд я буду упрекать в совершаемых ими несправедливостях. Даже если бы власти и слушатели окружили меня исключительным вниманием, я не смог бы забыть грустную правду о моей родине.

Таким образом я сплю со спокойной совестью, с сознанием, что я выполняю свой долг... Если бы я принял другое решение, ночи стали бы для меня сплошной пыткой». В то время маэстро получал баснословные предложения. Еще в 1939 году, когда он предпочел жить в Европе, несмотря на угрозу войны, ему прислали из Америки незаполненный чек, чтобы он вписал в него любую сумму и совершил турне по Соединенным Штатам. Поблагодарив за внимание и доверие, маэстро отослал его обратно. Среди предложений, полученных им после объявления его временного отречения, было одно на двести тысяч долларов за гастролы в Америке. Все приглашения и предложения не привели ни к чему. Таким образом начались отказы, каждый из которых являл собой новую жертву; однако в течение этих семи лет предложения все возобновлялись и не прекратились и до сих пор.

— А что же делает Казальс? — спрашивают некоторые. — Что он делает? Он живет вдали от больших городов, и дни его посвящены труду. Одной его работы инструменталиста и композитора было бы уже вполне достаточно, чтобы заполнить жизнь такого человека, как он. Но у него есть еще и ученики: молодые виолончелисты Америки и Японии, Франции и Мексики, Англии и Китая, Германии и Греции и т. д. не замедлили приехать к своему учителю в его пиренейское уединение.⁴

Бывают у него и гости: «паломничество в Праг» приняло за последнее время такие размеры, которые удивили бы многих. Люди самых разнообразных профессий и самого

различного социального положения стучатся в дверь его маленького домика (который теперь именуется «Пение птиц»). Если слишком ранний час или маэстро слишком занят,— он назначает свидание на вторую половину дня или на следующий день. Когда посетители уходят, шумно провожаемые Фолле, собакой маэстро, и за ними закрывается садовая калитка, они знают, что «великий человек», которого они только что навестили,— это сама простота. Разумеется, среди гостей много музыкантов, начиная с известных и кончая тем юным учеником одной из швейцарских консерваторий, который приехал из своей страны, останавливая проходящие машины с просьбой его подвезти, и в течение нескольких часов не осмеливался постучать в его дверь...

И, наконец — переписка: последние годы Казальс посвящает три-четыре часа в день писанию писем. Он их получает сотни и от соотечественников и от иностранцев. В его тяжелом положении ему доставляет большое утешение мысль, что почти каждый день его хлопоты приносят облегчение какому-нибудь несчастному.

Так месяц за месяцем, год за годом протекала жизнь этого артиста, ставшего отшельником. Пришел 1950 год, год ознаменования двухсотлетия со дня смерти И.-С. Баха. И вот происходит событие, которого еще никогда не знала летопись музыки: к маэстро Казальсу, верному своим обетам оставаться безвыездно в Праге, стекаются со всего мира музыканты и любители музыки, чтобы ознаменовать бессмертную славу великого Баха.

Глава XII

ФЕСТИВАЛИ В ПРАДЕ

— *Н*е расскажете ли вы нам, маэстро, как возникли фестивали в Праде?

— Своему возникновению фестивали обязаны некоторым моим добрым друзьям в Америке, и в первую очередь Александру Шнейдеру. Еще до 1950 года, года проведения первого фестиваля, я получил телеграмму от большой группы представителей интеллигенции Америки с Альбертом Эйнштейном во главе, в которой они настаивали на необходимости моего приезда в Америку. Просьбы умножались: я получил письма от г-жи Спрег Кулидж, Стоковского, Орманди, подписанные лично ими и всеми артистами оркестров, которыми они руководят, и т. д.* Я отказался. Александр Шнейдер в своем письме сообщил мне, что едет в Прад и

* В 1948 г. Казальс получил из Америки полное собрание сочинений И.-С. Баха, представляющее фотолитографическую репродукцию издания «Bach Gesellschaft» («Баховского общества»). На титульном листе первого тома было следующее посвящение: «Пабло Казальсу от нескольких его друзей, коллег и ревностных почитателей, которые позволяют себе преподнести этот скромный подарок в доказательство их любви, уважения, восхищения и благодарности». Следуют подписи: Эрнест Блох, Артуро Тосканини, Пауль Хиндемит, Бруно Вальтер, Яша Хейфец, Артур Рубинштейн, Ванда Ландовска,¹ Артур Шнабель, Рудольф Серкин, Сергей Кусевицкий, Димитри Митропулос,² Давид Манн, Григорий Пятигорский, Александр Шнейдер и др.

готов принять любые мои условия, лишь бы я согласился дать ряд концертов в Америке. И замечательный скрипач действительно приехал; мы провели вместе несколько дней, много играли и подолгу беседовали. Он ехал с твердым намерением меня убедить и обещал баснословные гонорары. «Дело не в деньгах,— сказал я ему.— Это вопрос нравственного порядка». Видя, что решение мое бесповоротно, Шнейдер рискнул сказать мне: «Вы же не можете обречь на молчание ваше искусство. Если уж вы не хотите покинуть Прад, то не разрешили ли бы вы нам — группе артистов — приехать к вам и дать здесь несколько концертов с вашим участием? В будущем году будут как раз отмечать двухсотлетие со дня смерти И.-С. Баха, и их можно было бы приурочить к этой дате». Подумав немного, я решил, что это предложение совместимо с моей принципиальной позицией. Поблагодарив Шнейдера за трогательное внимание, оказанное мне им и его коллегами, я согласился.

* * *

В словаре Ларусса можно прочесть: «Прад (лат. Pradá) — окружной центр департамента Восточные Пиренеи, в 41 км от Перпиньяна, на реке Тет, в плодородной равнине Кофлана, у подножия горы Канигу: 4170 жителей (прадеанцы-анки)».

И вот этот маленький городок с четырехтысячным населением за время четырех состоявшихся в нем фестивалей, — пока мы пишем эти строки, готовится пятый, — посетили многие артисты международного класса:

Рудольф Серкин, Исаак Стерн, Жозеф Сигети, Майра Хесс, Уильям Примроз³, Марсель Дюпре, Александр Шнейдер, Милтон Кэтимс⁴, Мечислав Хоржовский, Евгений Истомина, Эрика Морини⁵, Артюр Грюмбо⁶, Поль Тортелье⁷, Леопольд Манн, Мадлен Фолей⁸, Уильям Капелл⁹, Женни Турель¹⁰, Йозеф Фукс¹¹, Лилиан Фукс¹², Мод Мартен-Тортелье¹³, Аксель Шютц¹⁴, Пауль Баумгартнер¹⁵ и другие.

На концертах в Праде среди слушателей были не только ценители музыки большинства европейских стран и обеих Америк, но также и китайцы, японцы, индусы, турки, израильтяне, австралийцы, сирийцы, яванцы, южноафриканцы и т. д.

Для характеристики атмосферы, царившей на фестивалях, — как в отношении участвовавших в них артистов, так и в отношении слушателей, — наиболее подходящими словами были бы, как нам кажется, *благоговейное горение*, то рвение, о котором мы уже упоминали, рассказывая о юном Казальсе, и которое сопровождало его всегда и передавалось всем, кто с ним общался. На различных этапах своей жизни он способен был преобразить «кафе в концертный зал, концертный зал — в храм», а место своего уединения — в святилище.

* * *

Фестивали в Праде приобрели такой широкий размах, вызвали так много различных откликов, что по одному этому о них следовало бы написать самостоятельную книгу. И пусть читатель не удивляется, если мы в этой главе ограничимся лишь кратким описанием.

Александр Шнейдер, возвратившись в Соединенные Штаты, принялся за организацию фестиваля с энергией и настойчивостью, хорошо известной его друзьям. Быстро был создан американский комитет, и ему было поручено изыскать материальные средства и подобрать состав артистов. Аналогичные комитеты из друзей и почитателей маэстро были организованы во Франции, Англии, Швейцарии, Бельгии, Голландии и Италии. Так как материальная проблема оказалась очень сложной, исключительное право на запись фестивальных концертов было предоставлено фирме «Колумбия», за что от нее была получена значительная субсидия.

К фестивалю велась деятельная подготовка. Казальса буквально забрасывали письмами, что еще осложняло ему и без того тяжелую работу, так как взяться в его годы за предприятие такого масштаба было отнюдь не просто: * мы, конечно, не имеем в виду такие письма, как, например, письма д-ра Швейцера. Он писал: «Я только что получил

* В хорошую погоду маэстро привык по утрам совершать вместе со своей собакой Фолле прогулку по очаровательным окрестностям Прада. Часто он останавливается, чтобы поболтать с местными жителями. Как-то раз, за несколько недель до Баховского фестиваля, один старый пастух сказал ему: «Ну и морока вам в вашем возрасте заниматься этим ерундовским фестивалем! Неужели вы не могли заменить себя кем-нибудь помоложе?»

программы фестиваля в Праде. По ним я смогу мысленно следить за тобой день за днем и воображать, что я с Бахом и с тобою.

...Твоя мысль избрать для концертов такое место, где люди, вдали от большого города, имеют возможность сосредоточиться, мне кажется очень удачной. Я надеюсь, что акустика в церкви хорошая, несмотря на то что это сооружение романского стиля; надеюсь также, что, несмотря на относительно небольшое количество мест для слушателей, вам удастся возместить расходы. Я разделяю с тобой и радости, и заботы, которые тебе предстоят.

...Как бы мне хотелось снова послушать тебя, а также насладиться игрою артистов, приглашенных тобою! Посчастливилось ли мне когда-нибудь увидеть тебя и услышать еще раз твою игру? Ты, конечно, понимаешь, как нелегко мне оставаться в Ламбаренэ, вместо того чтобы ехать в Европу на Баховские торжества, о чем я мечтал еще несколько месяцев назад. Но ничего не поделаешь. Мое присутствие здесь необходимо. Мои коллеги — два замечательных молодых врача, но они работают здесь всего несколько недель; прежде чем они смогут обойтись без меня, их надо основательно ввести в курс дела...

Пришлось смириться и остаться. Так уж устроена жизнь, надо выполнять свой долг. Все же каждый вечер я немного упражняюсь на своем рояле с органными педалями, чтобы пребывать в форме».

Леопольд Стоковский, которого задержали в Нью-Йорке профессиональные обязанности, пишет: «...вы вновь подарите миру вашу неповторимую, чудесную игру»; вдова Эмиля Людвига в своем письме сообщает Казальсу, что сын ее собирается приехать в Прад, и добавляет (приводим ее точные слова): «Спасибо за то, что вы существуете, что вы озаряете своими лучами тех, кто нуждается в тепле и свете».

В середине апреля артисты оркестра и несколько солистов прибыли в Прад. Местные жители с некоторым удивлением поглядывали на непривычных им людей, говорящих на иностранных языках. С последней недели месяца начались репетиции. Происходили они в зале женского коллежа. Несмотря на то что участники оркестрового ансамбля — по большей части видные артисты — были самого различного происхождения, общность чувств и идеалов

установилась сразу. Вдохновлял всех Казальс, всегда юный, всегда все понимающий, чуждый нетерпения, вздымающий руки, чтобы увлечь оркестр в едином порыве благоговейного служения музыке. «Мы собрались здесь,— говорил он музыкантам,— чтобы служить величайшему гению нашего искусства».

Вот отрывки из двух писем — Александра Шнейдера и Поля Тортелье, которые лучше нас смогут передать настроение этих необычайных репетиций:

«Мы сейчас под руководством Пабло Казальса подготавливаем Баховский фестиваль, необыкновенно простой и очаровательный. У нас нет трех или четырех сотен тысяч долларов, но я не думаю, чтобы Пабло Казальс нуждался в рекламе.

Он не ломает своей палочки, не кричит на нас даже тогда, когда мы ошибаемся, понимая, что мы всего-навсего люди. (...) Я и сказать не могу, как я жалею всех музыкантов мира, не имеющих возможности присутствовать на этих незабываемых репетициях.

... Скуки — ни мгновения. Всегда какое-нибудь разнообразие. Мы все, даже вторые скрипачи, сидящие за последним пультом, можем задавать вопросы, относящиеся к самой незначительной музыкальной фразе, — маэстро нас всегда подбодрит. К тому же мы не опасаемся потерять свой престиж. Нам не хочется напоминать о перерыве, мы не боимся пересидеть на репетиции. Напротив того, мы бесконечно рады, если маэстро соглашается потратить на нас лишний час. Поверьте мне, когда кончается репетиция, у нас у всех самое веселое настроение, и нам становится безразлично, что здесь нет проведенной горячей воды или штепселя для электрической бритвы, а дам не смущает то, что им приходится пудрить носы на вольном воздухе.

Все это перестало иметь для нас значение. Можете ли вы представить себе современного дирижера, стоящего настолько высоко и вместе с тем настолько скромного, что он спокойно признается оркестру, как это было сегодня утром: «А сейчас мы будем заниматься импровизацией. Мне самому еще не все ясно; у меня нет уверенности; я еще не нашел нужного решения ни характера трактовки, ни темпов. Я очень об этом сожалею, но посмотрим, что у нас получится». И тогда нам удалось создать нечто действительно прекрасное.

Эта удивительная способность внушать человеку доверие, это уважение к оркестрантам — нечто в наши дни совершенно утраченное. И не думаю, чтобы оно когда-либо возродилось. Поверьте мне, мы все тут более чем счастливы. Нас здесь сорок человек, всю свою жизнь стремившихся выразить себя в исполнении так, как это делают выдающиеся дирижеры и солисты,— и вот тут эта возможность нам представилась.

Мне очень хотелось бы, чтобы все музыканты смогли услышать исполнение Бранденбургских концертов № 1, 3 и 4 Баха, а также и сюиты для оркестра, над которыми мы работали в течение последних дней. Я знаю — и говорю это не только о себе,— что ни один из сорока музыкантов, которые в данное время находятся здесь, никогда не испытывал такого наслаждения. Никогда еще эта музыка не была так ясно понята и передана, несмотря на то что нам, как вы знаете, приходилось играть эти концерты с самыми известными и сведущими дирижерами нашего века. Я надеюсь, что тем или иным образом вам удастся довести эти мои слова до всех музыкантов и до всего музыкального мира» (Александр Шнейдер).

«Уже несколько лет,— пишет Тортелье,* — позицию, занятую Казальсом, так несправедливо критикуют, что необходимо сначала рассеять все недоразумения, дав правильное объяснение его молчанию; оно является одновременно и протестом его совести по отношению к событиям в Испании, и отказом израненного сердца, неспособного снова включиться в ритм своей блестящей карьеры виртуоза.

В предстоящем Баховском фестивале маэстро должен будет развить огромную деятельность; он будет дирижировать шестью Бранденбургскими концертами, концертами для фортепьяно, для скрипки, двумя кантатами; он же будет исполнять все произведения великого кантора, написанные для виолончели; это будет наилучшим ответом тем, кто считал, что причина его отказа от публичных выступлений связана с его возрастом (Казальсу сейчас 73 года), и разочарует тех, кто уже успел поздравить маэстро с его решением закончить свою карьеру, не дожидаясь ее заката, который, как принято считать, начинается для виолончелиста в пятьдесят лет с небольшим.

* «La Tramontane». Перпиньян, июнь 1950.

Надо надеяться, что любопытство, — если веры им не достаёт, — заставит этих людей посетить фестиваль и убедиться в том, что к человеку, когда ему имя Пау Казальс, общий закон неприменим.

Этому ежедневно свидетели все артисты, прибывшие сюда в Прад по воздуху, по морю и по суше, чтобы слить свои таланты под дирижерской палочкой Казальса.

Вот уже месяц, как все они работают с глубоким волнением.

Некоторые солисты с мировой известностью ждали в течение двадцати, тридцати лет, пока им наконец не раскрылся истинный смысл этой божественной музыки.

...Казальс, преображенный музыкой, соединяет в себе и зрелость мужчины, и непосредственность ребенка, и терпение ангела.

И вся эта небольшая группа артистов, зараженная его вдохновением, чувствует себя глашатаем сверхчеловеческих откровений».

* * *

Приближался день 2 июня. Приготовления к фестивалю подходили к концу. Шла лихорадочная работа по подготовке церкви св. Петра. Ее колокольня чистого романского стиля, освещенная в вечера концертов, должна была стать знаменем музыкального торжества, проходившего, как говорил доктор Швейцер, «там, где люди, вдали от большого города, имеют возможность сосредоточиться». Не была ли и церковь св. Фомы в Лейпциге во времена Баха тоже местом, где люди могли сосредоточиться и молиться?

Мы приведем здесь отрывок из чудесного «Прелюда», написанного одним из лучших друзей Казальса — Эрнестом Христен¹⁶ из Женевы — для программы Баховского фестиваля:

Фестиваль в Праде

«Почему не в Нью-Йорке, Лондоне, Париже, Женеве? Напомним сразу же, что самые сильные и глубокие впечатления возникали порой в уединении.

Прад как раз и является таким уединенным и благословенным уголком.

Этот край похож на Фессалию, а горная цепь Канигу заставляет вспомнить о Пинде — обиталище муз. Эти места с такой мягкой, напоминающей классические пейзажи природой, соответствуют духу Казальса. Здесь он уединился и сюда мы приехали к нему.

Это отшельничество с его мучительным молчанием особенно красноречиво. И тем, кто — правильно или неправильно — не сочувствует определенной политике, но примиряется с нею, Казальс говорит: «Non possumus!» [Не могу!]

Он не понимает тех, кому всюду хорошо, лишь бы их осыпали золотом и увенчивали лаврами.

Он из той же породы, что Изаи, который говорил: «Тот, кто слушается своей совести, всегда прав»...

Казальс напоминает тех изгнанников на реках вавилонских, от которых требовали песен и которые в ответ вешали свои арфы на прибрежные ивы, говоря: «Как можем мы петь на чужой земле?»

Правда, непримиримая позиция этого патриота заставляет страдать тех, кто пламенно желает его возвращения во все страны, которые он чаровал своей игрой; она печалит тех, кто надеется, что его виолончель, как лира Орфея, объединит еще людей всех народностей, всех наций.

Но какое уважение должно внушать поведение человека, у которого жизнь не расходится с принципами, который отказывается от всего ради своих убеждений, постоянно приносит себя в жертву, чтобы быть чистым перед своей совестью, и, вырванный из своей среды, лишенный семьи, удобств, родины, овадий, без которых не могут обойтись столь многие артисты, совершенно спокойно говорит: «В этом нет ни заслуги, ни героизма — это просто мой долг».

Мы искали человека: приехав в Прад, мы его нашли».

2 июня 1950 года, восемь с половиной часов вечера. Перед церковью св. Петра простирается городская площадь, на которую в течение всего дня ложилась тень от акаций, посаженных в три ряда. Жарко, очень жарко. Молчаливая толпа теснится у двух дверей, ведущих внутрь храма. Слышится разноязычная речь. Между тем как жители Прада смотрят на это зрелище и строят догадки о на-

циональности приезжих, полицейским с трудом удается внести порядок в автомобильное движение. Машины уже заполнили всю улицу, пересекающую городок.

Девять часов — церковь уже переполнена. Слушателей предупредили, что аплодировать не разрешается. Все ждут, ждут торжественного момента... Но вот зазвенел колокольчик; это тот самый колокольчик, которым мальчик-певчий пользовался утром во время богослужения. Монтеньёр Пенсон, епископ Сен-Флура, произносит приветственное слово.

Затем он удаляется... Все присутствующие, как замороженные, пребывают в полном молчании... Одни огни гаснут, другие зажигаются. Снова зазвенел тот же колокольчик... На этот раз это он — маэстро. Он приближается, один... приветствует слушателей поклоном. Все встают, чтобы почтительно, благоговейно ответить на его приветствие... Казальс садится, настраивает виолончель... Затем он поднимает правую руку, закрывает глаза и склоняет голову набок. Ах, эти вендрельские мальчишки, говорившие ему вот уже 65 лет назад: «Ты похож на слепого». Не вспоминает ли он сейчас, закрыв глаза, Барселону и того мальчика, который стоял как зачарованный в нотном магазине перед нотами, не находившими себе покупателя: «И-С. Бах. Шесть сюит для виолончели соло»? Как все это далеко, не правда ли, маэстро?

И вот наконец смычок коснулся струн «решительно и энергично», как всегда. Разве может кто-нибудь из присутствовавших на первом концерте первого фестиваля забыть этот неповторимый момент? Звуки Первой сюиты Баха в Соль мажоре вознеслись могучие, полные величия. После первых же тактов всякие сомнения рассеялись... и полились слезы.

* * *

Не нам описывать Баховский фестиваль, этот фестиваль, названный одним французским радиокомментатором «музыкальным событием века». Предоставляем эту задачу будущим историкам. Мы хотели воспроизвести здесь отзывы прессы, но, подумав, воздержались и от этого. Пришлось бы перечислять отзывы в прессе всего мира, а это придало бы нашей книге невероятные размеры.

Мы хотим все же подчеркнуть, что в течение всех неизбежных тринадцати концертов, данных Пабло Казальсом при участии Рудольфа Серкина, Жозефа Сигети, Исаака Стерна, Александра Шнейдера, Клары Хэскил, Мечислава Хоржовского, Евгения Истомина, Леопольда Манна, Джона Ваммера, Марселя Табюто, Ивонны Лефевюр, Елены Фарни и других выдающихся артистов, благоговейное горение не ослабевало ни у исполнителей, ни у слушателей. В последний день, по окончании Кантаты, которой завершился фестиваль, епископы Сен-Флура и Перпиньяна первые подали знак к овациям. Овации были очень громкие и продолжались более двадцати минут. Энтузиазм, сдерживаемый в течение трех недель, прорвался в аплодисментах, выражавших не только общий восторг, но также и духовное единение и благодарную радость.

Мы бы хотели еще подчеркнуть жизнеспособность фестивалей. Сначала предполагалось устройство только одного фестиваля в ознаменование двухсотлетия со дня смерти И.-С. Баха, но успех его оказался настолько велик, что организаторы, музыканты и слушатели решили, что фестивали надо продолжать. Казальс же, со своей стороны, был готов на любые труды, на любые жертвы. (Деятельность, которую ему приходится проявлять во время подготовки и проведения фестивалей, а также и после них, истощила бы силы даже молодого человека.) Четыре фестиваля уже состоялись.* В 1951 году фестиваль проводился в Перпиньяне во дворце королей Майорки, в обстановке, воскрешавшей в памяти средневековые провансальские и каталонские *coirs d'amoig*. Фестивали 1952, 1953 годов проводились в аббатстве св. Михаила де Куша, в двух километрах от Прада. Монах Гарсиа, живший в этом аббатстве более тысячи лет тому назад, оставил нам следующее его описание: «Это аббатство расположено на границе Франции и Испании в одной из складок величественной и прославленной горы Канигу. По этой широкой открытой долине течет река Литтера, воды которой лепечут песню великой сладости. Бог возлюбил это прекрасное место уединения, окруженное вековыми деревьями и таинственными лесами. Кажется, что ангелы медленно ступают под высокими ветвями. Зимний холод там не суров, а жгучее летнее солнце

* Книга опубликована в 1954 г.

не может достигнуть земли. Там всегда наслаждаешься свежей тенью. О, нежно любимое убежище, полное гротов и ущелий, рек с берегами, усеянными цветами, виноградников, и нив и окруженное масличными деревьями — этой эмблемой мира!»

* * *

«Фестиваль в Праде — это фестиваль паломничества» — было написано в одном французском еженедельнике. Каждый год в июне повторяется паломничество в Пиренеи, в место уединения того, кто продолжает говорить: «Non possumus!»¹⁷

ВЕЛИЧИЕ И УЕДИНЕНИЕ

Мот, кто подумал бы, что Казальсу недостает пронциательности, впал бы в серьезное заблуждение. Наоборот, он относится с глубоким пониманием к людям и событиям. Он любит смотреть правде в глаза, и если придерживается определенной позиции, то делает это сознательно. В 1946 году еще были возможности изменения политического строя в Испании, но с каждым днем они становились все менее вероятными. Каждая уступка западных держав установившемуся в Испании режиму воспринималась маэстро весьма болезненно; сам он на уступки не пошел и не считал возможным изменять свою позицию.

В интервью, опубликованном в 1950 году нью-йоркским журналом «Лайф», последние слова Казальса, обращенные к его собеседнице, были таковы: «Во время второй мировой войны миллионы людей были принесены в жертву ради защиты идеалов демократии... Somebody must remember [Кто-нибудь должен же об этом помнить]». В ходе другого интервью, переданного Би-Би-Си в мае 1952 года, мистер Хэмблтон сказал Казальсу: «Но ведь многие находят нынешнее состояние испанского вопроса таким, что теперь уже ничто не может его изменить». — «Может быть, это так и есть, — ответил маэстро. — В таком случае это будет еще хуже для всех нас. Тем не менее я по причинам морального порядка не могу отказаться от протеста! Совершившийся факт еще не основание для того, чтобы я молчал.

Я много выстрадал, отстаивая свою позицию и наталкиваясь на несправедливое непонимание, но я чувствую удовлетворение от сознания выполненного долга».

* * *

В одном из английских консервативных журналов писали: «Можно соглашаться или не соглашаться с позицией, занятой этим человеком, но следует преклониться перед его величием».

* * *

Однажды один испанский монах посетил Казальса. Подосланный властями своей страны (в чем он впоследствии сам признался), он хотел убедить прадского отшельника вернуться в Испанию.

«Вы напрасно теряете время в этом добровольном изгнании,— сказал он Казальсу.— Вы не делаете ничего путного».

— Я выполняю долг христианина,— таков был простой ответ маэстро.

* * *

— Не похожа ли ваша виолончель, маэстро, на копье Дон-Кихота, которое сломалось в схватке с ветряными мельницами, с тою только разницей, что «мельницы» нашей эпохи обладают несравненно большей силой, нежели мельницы Ламанчи?

— Возможно.

* * *

«Любовь к человечеству, возрастающая с годами у этого одинокого бездетного человека, проявляется даже в самых, казалось бы, незначительных его делах... В горячем чувстве, которым проникнуты слова Казальса, когда он говорит о своих родителях, племянницах, о своем доме, о своих домашних животных,— угадываешь одиночество этого человека, вся жизнь которого посвящена другим» (Эмиль Людви́г).

«Несмотря на свою трогательную способность любить и свою особую любовь к детям, Пабло Казальс был трагически лишен длительного супружеского счастья, отече-

ских радостей. Поэтому не нашедшую применения всю полноту своей доброты и нежности он переносит на своих братьев и их семьи, на своих друзей, которым он всегда готов служить, на обширный круг знакомых и соотечественников, на удрученных и страждущих. Эта всеобъемлющая способность к самоотвержению, может быть, частично раскрывает тайну его музыкального вдохновения» (Рудольф фон Тобель).

* * *

Несмотря на продолжающееся уединение великого артиста, приглашения не прекращаются; отказы от них, как мы уже упоминали, болезненно переживаются им. За последнее время ему пришлось отклонить приглашение дирижировать концертом в Льеже по случаю перенесения сердца Изаи в Льежскую консерваторию;¹ отказаться дирижировать исполнением «Страстей по Матфею» И.-С. Баха в Цюрихе; от концерта в Париже по случаю столетия Франсуа Араго²; от участия в торжественном праздновании столетия со дня рождения Дворжака, организованном Би-Би-Си в Лондоне; отказаться дирижировать в Голливуде на фестивале, устроенном «наподобие фестиваля в Праде»; от дирижирования Лондонским симфоническим оркестром по случаю пятидесятилетия со дня его основания; от концерта в Версальском дворце, на который он был приглашен президентом Альбертом Сарро и мэром города Версаля; от председательствования на Международном музыкальном конгрессе и т. д.

Когда Казальс получил письмо директора Льежской консерватории с просьбой дирижировать концертом, которым заканчивались торжества, посвященные памяти Изаи, он сначала готов был дать свое согласие. Но затем он решил отклонить и это предложение. «Нет, я не могу,— ответил он.— При занятой мною позиции исключений делать нельзя. Иначе положение мое стало бы невыносимым. Боже мой, как бывает иногда больно произносить слово — нет!»

Если бы Казальс не избрал «голос безмолвия», то концерты, которые он мог бы дать, стали бы для него апофеозом. Появление на эстраде этого старца, признанного уже полвека тому назад одним из величайших музыкантов мира, вызвало бы неистовый энтузиазм аудитории. Пожа-

луй, ни в прошлом, ни в настоящем, не было никого, кто удостоился бы такой славы на закате своей артистической карьеры.

* * *

Однако иная слава, хотя и менее шумная, не покидает великого музыканта в четырех стенах его маленькой комнаты — слава человека, который повседневно утешает, ободряет обездоленных, обращающихся к нему, помогает им.

Мы уже говорили о том, что корреспонденция отнимает у маэстро много времени. В 1951 году, когда он вернулся из полуторамесячной поездки по Швейцарии, прадский почтальон вручил ему 665 писем. Среди корреспондентов были, конечно, и знаменитые люди, но в большинстве своем это были письма от несчастных, обращавшихся к нему за помощью или советом или с просьбой оказать содействие. Нужно воочию видеть терпение и настойчивость, с которыми Пау Казальс оказывает помощь даже совершенно незнакомым ему лицам, и его радость, если он может дать просителю благоприятный ответ... Мы вспоминаем всегда слова Людвига: «Любовь к человечеству, возрастающая с годами у этого одинокого бездетного человека, проявляется даже в самых, казалось бы, незначительных его делах».

Во время фестиваля в 1953 году один крупный музыкант советовал Казальсу отложить просмотр своей почты (стол был завален письмами): «Вы очень устали». — «Это правда, — ответил Казальс. — Но среди этих писем есть письма от людей, полных отчаяния, возлагающих на меня последнюю свою надежду. Это важнее всех фестивалей».

Величие и уединение. «Я получаю столько доказательств любви ко мне! — признался он нам однажды. — Сколько раз, сидя один в этой комнате, я плакал с письмами в руках!»

* * *

Один испанский эмигрант, который уже много лет лежит в больнице в одном из городов Франции, пишет Казальсу: «Маэстро, с прискорбием сообщаю Вам о смерти М. А., нашего соотечественника, тоже эмигранта, которому Вы неоднократно писали и помогали,

Нас, проводивших его на кладбище, было только двое. Сейчас нам очень тяжело. Все нас забыли и покинули.

Последние слова, которые мне сказал М. А., были: «Я прошу тебя сообщить об этом... о моей смерти маэстро Казальсу. Я знаю, что у него найдется минута, чтобы вспомнить меня». Передаю Вам поручение моего друга».

Разве эта предсмертная мысль бедняка, покинутого всеми, не дороже оваций в Метрополитен-опера, в Альберт-холле и в зале Плейеля?

Как-то раз маэстро сказал нам: «Ко мне часто приходили отдельные лица и делегации с просьбой войти в состав какого-нибудь правительства или примкнуть к той или иной политической группировке. Я всегда отказывался, так как не хочу уклониться от избранного мною пути. Оставаясь один, я располагаю полной моральной независимостью, которой не было бы, если бы я поступил иначе. Я не политик — это я заявлял и буду всегда повторять; я артист и хочу сохранить верность принципам гуманизма».

* * *

Мы находимся в маленькой комнате маэстро. В двери дома кто-то постучал; это молодая американка. «Я приехала в Европу, чтобы видеть вас,— говорит она Казальсу.— Теперь я поеду в Африку, чтобы увидеть доктора Швейцера. Затем вернусь в Соединенные Штаты».

* * *

Два бенедиктинских монаха из монастыря Монтсеррат провели некоторое время в Праде и неоднократно беседовали с Казальсом на музыкальные темы. Впоследствии он получил от них письмо, в котором говорилось: «Когда мы вернулись в Монтсеррат, все в монастыре обступили нас и от аббата до самого юного певчего просили рассказать о Вас».

«В Монтсеррате — сказал нам маэстро,— никогда не переставали петь мои вещи, даже в самые тяжелые времена».

* * *

В 1952 году, по случаю своего семидесятилетия, состоявшегося 29 декабря 1951 года, Казальс получил из Бельгии альбом с многочисленными подписями людей,

выражавших ему свое восхищение. На первой странице о своем уважении к маэстро говорила в очень теплых словах королева Елизавета. Ее дочь Мария-Жозе, бывшая королева Италии, приезжала в Прад вскоре после фестиваля 1951 года. Маэстро и Рудольф Серкин исполняли для нее одну из сонат Бетховена.

* * *

В том же 1952 году маэстро получил из Японии альбом с сотнями подписей любителей музыки. В альбоме была фотография, всего одна: концертный зал в Токио — мужчины по одну сторону, женщины по другую — во время исполнения граммофонных записей Баховского фестиваля в Праде.

В этом альбоме каждому японскому городу была отведена страница. Наверху одной из страниц читаем: «Хиросима». Ниже — характерными детскими каракулями были написаны имена, а в самом низу на японском и английском языках пояснялось: «Мы родились после взрыва атомной бомбы в Хиросиме, но мы уже стали поклонниками вашего великого искусства».

В 1946 году, после своего концерта в Монпелье, Казальс, прежде чем вернуться в Прад, заехал в Майан, чтобы почтить память Фредерика Мистрала.³ У могилы творца «Мирейо» великий каталонский музыкант исполнил сюиту Баха и «El Cant des Ocells» («Песню птиц»). Каталонский музыкант хотел почтить память провансальского поэта.

Здесь маэстро познакомился с г-жой Магали Траутвейн-Гаюи.

«Магали, — любит он говорить, — самый трогательный образ женщины в мировой литературе».

Героиня Мистрала теперь уже пожилая женщина, все свои силы посвятившая культу лучезарного поэта Прованса. Со времени этой первой встречи она имела возможность убедиться в доброте — всегда такой тактичной — Казальса, и пишет ему письма, такие же волнующие, как лучшие страницы литературного произведения.

Вот отрывок одного из ее последних писем от сентября 1953 года:

«Понимание дано не всем; чем дальше утверждается модернизм, тем больше глушит он сердце и разум. Прошлое уже больше не существует!

Мой преклонный возраст — 5 марта мне исполнилось 86 лет! — не красит меня. Увы!

Поэтому счастливой я себя отнюдь не чувствую...

Но я не хочу вас огорчать, ведь вы такой добрый. Вот вы пишете: «Мне так бы хотелось Вас снова увидеть!» Как хорошо мне стало от этих нескольких слов! Они возродили во мне большую энергию. Будем надеяться!

Мне хочется, чтобы воля помогала мне в моих начинаниях. Впрочем, господь не оставляет меня, раз я имею такого друга, как Вы, который озаряет мой путь на склоне лет.

Я беру Ваши дорогие руки в свои и прикладываю их к своим губам. Друг мой, дорогой друг, верьте в мою искреннюю привязанность и глубокое восхищение.

Магали».

* * *

Мы уже упоминали о том, что в сентябре 1951 года маэстро поехал в Цюрих, чтобы дирижировать концертом, организованным в честь предстоящего дня его семидесятилетия, — концертом, в котором приняли участие 120 виолончелистов из различных стран. Впервые выступал ансамбль, в котором участвовало такое количество виолончелистов. Билеты были распроданы в течение двух дней. Некоторым пришлось платить за них барышникам в десять раз дороже.

Рассказывая об этом грандиозном музыкальном событии, преданный друг Казальса Милли-Б. Стэнфилд⁴, преподаватель лондонского «International Cello Centre», писала в английском журнале «Violins and Violinists»: «В течение этих 48 часов мы испытывали такое чувство, как будто стерлись различия в талантах и в музыкальном воспитании, и даже различие в национальностях перестало существовать. Все мы были членами одной большой семьи, свидетелями как бы осязаемого воплощения нового духа объединенной Европы, зачинателями чего-то значительного, возникающего на благо всего человечества».

Мы также отмечали, что на цюрихском концерте присутствовал д-р Швейцер, проживавший тогда в Гюнсбахе. Одним из произведений, исполненных ансамблем виолончелистов, было «Волхвы» — отрывок из еще не изданного сочинения самого Казальса «L'oratorio del Pessebre».

Д-р Швейцер сказал автору, что это произведение достойно быть причисленным к самой великой музыке.

Мы смотрим на фотографическую карточку, висящую на стене: на ней отшельник из Ламбаренэ и отшельник из Прада кажутся погруженными в глубокое раздумье.

— Этот снимок сделан в дни концерта в Цюрихе, не правда ли, маэстро?

— Да. После концерта, на одном приеме, д-р Швейцер отозвал меня в сторону и сказал: «Мне надо поговорить с тобой». Во время этого разговора мой всеми почитаемый друг сказал мне: «Лучше творить, чем протестовать». — «А почему не сочетать одно с другим? — спросил я. — Ведь в прадских фестивалях есть и творчество, и протест. Больше того, протест иной раз может быть творчеством, притом самым трудным и напряженным». — «Во всяком случае, — добавил д-р Швейцер, — я заранее одобряю твое поведение, так как знаю, какими нравственными побуждениями ты руководишься». Я изложил ему истинный смысл своего протеста, и мы оба глубоко задумались. Кто-то, не знаю даже кто, снял нас так, что мы даже этого не заметили, и эта фотография мне особенно дорога.

* * *

В течение лета 1952 года Казальс провел в швейцарском городке Цермате цикл бесед, посвященных интерпретации произведений Баха. Собранные средства, так же как и гонорар с прошлогоднего концерта в Цюрихе, были предназначены на постройку испанского павильона Института им. Песталоцци в Швейцарии.

Уже заранее маэстро радовался возможности побеседовать с альпийскими гидами. «Какие люди! — говорил он нам. — Сколько в них самоотверженности!» Надо сказать, что эти гиды устроили Казальсу торжественную встречу и удостоили его звания «первого почетного гида Цермата». Вот текст диплома, который они ему преподнесли (в интимном кругу своих новых «коллег» маэстро отблагодарил их игрой на виолончели):

«Пабло Казальсу в знак глубокого уважения. В 1952 году корпорация гидов Цермата через посредство своего председателя пожаловала Пабло Казальсу звание почетного гида Цермата. Этим отличием она свидетельствует свою признательность всемирно известному маэстро, му-

зыкальные беседы которого, состоявшиеся в Цермате, прославили наш городок. Пабло Казальс хотел показать артистам всех времен, какой источник вдохновения таится в наших горах. Он гид в самом глубоком значении этого слова, ведущий к высочайшим вершинам. Мы гордимся тем, что можем причислить его к своим рядам».

На музыкальных беседах в Цермате присутствовали артисты Швейцарии, Америки, Германии, Англии, Италии, Греции, Японии, Мексики, Аргентины и других стран. Ниже мы цитируем письмо, полученное Казальсом от одного итальянского виолончелиста; оно красноречивее всех комментариев:

«Дни проходят. Живительный источник, который Вы нам открыли, постепенно овладевает всеми нашими мыслями, чувствами и работой. Вся наша деятельность приносит теперь удовлетворение. Все становится одухотворенным. Начиная с самых незначительных проблем исполнения на нашем инструменте (проблем, с самого нашего детства каждый день ожидавших нового и лучшего решения), от общих принципов игры до особых тонкостей исполнительства — все, что ранее, как нам казалось, нашло уже почти окончательную форму, приобретает теперь совершенно новое значение. Благодарю Вас за то, что Вы оживили в нас любовь к божественному творчеству и веру в то, что наш труд может стать его проявлением.

...Вы нам доказали, что таким инструментом, как виолончель, равно как и молитвой или любым другим путем можно вызвать чувство прекрасного. Это убеждение, эта вера должна нам постоянно сопутствовать, даже если подчас нами овладевает чувство одиночества и неуверенности, или когда, играя, мы порою начинаем испытывать почти ненависть к звукам своего инструмента... Вы вселили в нас силу победить это чувство одиночества. Вы дали нам радость победы, радость забытую и ныне возрожденную».

* * *

В декабре 1953 года Роже Нордман, генеральный секретарь общества «Chaîne Internationale du Bonheur», желая привлечь маэстро Казальса к участию в этой благотворительной организации, обратился к нему из Лозанны с просьбой: «От имени радиовещательных станций Швей-

царии, Франции, Италии, Германии, Австрии, Бельгии, Голландии, Триеста и Саарбрюкена просим Вас, маэстро, оказать нам высокую честь, сыграв для нас что-либо в течение четырех-пяти минут, и обратиться к миллионам европейских слушателей с призывом в защиту детей. Мы желали бы, чтобы этот призыв был произнесен на каталонском языке».

Радиопередача «Международной цепи счастья» проводится в Лозанне ежегодно за несколько дней до рождества и является единственной, которая транслируется одновременно большинством радиостанций Европы.

Маэстро принял это предложение, предварительно убедившись в том, что дети Испании получают свою долю материальной помощи.

В воскресенье, 20 декабря, техническое обслуживание французского радиовещания было направлено в Прад, чтобы записать обращение Казальса и его исполнение арии из «Пасторали для органа» Баха и «Песни птиц» — этой трогательной рождественской песни каталонского фольклора.

Приводим основные места из его речи, произнесенной на каталонском языке:

«Наш самый первый долг — это заботиться о том, чтобы дети любой страны не терпели материальной нужды, не страдали от жестоких болезней. Но наряду с оказанием детям материальной помощи я хотел бы привлечь внимание моих слушателей к помощи другого рода, которая столь же важна, а то и более существенна, чем первая. Достаточно ли задумываются у нас над тем, что значит для детей нашей эпохи, по мере того как они растут, отдавать себе все яснее отчет в том, что живут они в мире, забывающем о духовных ценностях, в мире, полном разногласий, где облагораживающие человека свободы, на которых зиждутся его личные достоинства, подвергаются все большему осмеянию?»

Какую ответственность мы несем в отношении молодого поколения! Какая ответственность ложится на всех нас, в особенности на нынешних государственных руководителей! Ведь дети нашего времени, глядя на печальное зрелище, которое являет наше старшее поколение, теряют стремление к благородным порывам и свыкаются с миром, восхваляющим ложь, более или менее скрытую низость и

грубое насилие, которое пытается оправдать себя интересами государства!

...Постараемся не только совершить то доброе дело, которое облегчает нужду и страдания, но и оживить в себе культ добра и чистоты — тех добродетелей, которые помогут нам достойно приблизиться к чуду, которое мы видим каждый день, к чуду всех времен — к душе ребенка».

Вечером 22 декабря, сидя в своей маленькой комнатке, маэстро слушал радиопередачу. Когда затихли последние звуки «Песни птиц», он услышал дикторов, возвещавших один за другим: «Говорит Лозанна. Пабло Казальс, колокольный звон нашего города передает вам нашу благодарность... Говорит Рим. Пабло Казальс, колокольный звон нашего города передает вам нашу благодарность... Говорит Париж... Вена... Брюссель... Гамбург...»

Это был вечер трогательного преклонения перед величием духа.

* * *

«Я вам покажу свои сокровища», — говорит иногда маэстро своим близким друзьям, открывая большую красивую, инкрустированную слоновой костью шкатулку, некогда принадлежавшую «завоевателю» Перу Франсиско Писарро⁵ — и «освободителю» Сан-Мартину⁶. Из нее он вынимает небольшой кусок пергамента, где на нотном стане начертано несколько нот.

«Бетховен, — говорит он. — Написано его собственной рукой. Самый первый набросок начала Девятой симфонии. Это подарок моего друга г-на Бодмера из Цюриха.

В симфонии, в том виде, в каком мы ее знаем, этих нот мы не найдем. Тем не менее они выражают первоначальную идею бессмертного творения».

Маэстро говорит проникновенно, в его голосе слышится благоговейное волнение. Потом он показывает собственноручное письмо Бетховена, рукопись квартета Моцарта, квартета Брамса... «Все это, — добавляет он, — так же, как и другие, принадлежащие мне ценности, картины и документы, находящиеся в Сант-Сальвадоре, и мой собственный дом я принесу в дар моей родине».

Для своего возраста маэстро обладает изумительным здоровьем и бодростью. Однако мы не можем забыть слова, произнесенные им однажды, когда он чувствовал себя нездоровым:

«Я готов ко всему. Что бы ни случилось, ничто не застанет меня врасплох. Преклонение перед музыкой и любовь к ближнему были для меня нераздельны, и если одно давало мне самые чистые и возвышенные радости, другое приносило мир моей душе даже в самые печальные моменты моей жизни.

Я все больше и больше убеждаюсь в том, что душевные силы и доброта должны лежать в основе каждого великого начинания».

КОММЕНТАРИИ

Письмо Пабло Казальса и предисловие

¹ Письмо Казальса адресовано автору настоящей книги Хосе Марии Корредору, изложившему в ней свои беседы с выдающимся музыкантом. В период пребывания Казальса в эмиграции во Франции (Прад, Перпиньян) Корредор был его секретарем.

² *Канигу* — живописная гора в Восточных Пиренеях; вид ее напоминает природу Каталонии — родины Казальса.

³ *Ламурё Шарль* (1834—1899) — французский дирижер, возглавивший «Общество новых концертов», возникшее в Париже в 1881 г. Пропагандист музыки Вагнера и современных ему французских композиторов — Сен-Санса, Лало, Д'Энди, Шоссона, Дюка и др. С оркестром Ламурё (и под его управлением) Казальс в 1899 г. дебютировал в Париже, исполнив концерт Лало.

⁴ *Изаи Эжен* (1858—1931) — бельгийский скрипач (ученик Л. Массара, Г. Венявского, А. Вьетана), дирижер и композитор, друг Казальса. Концертировал в России в конце прошлого и в начале нашего столетия.

⁵ *Крейслер Фриц* (р. 1875) — австрийский скрипач и композитор (ученик Й. Гельмесбергера, Л. Делиба); с 1915 г. живет в США. Концертировал в различных странах, в том числе в России. Автор пьес и транскрипций для скрипки, получивших мировую популярность на концертной эстраде.

⁶ *Фуртвенглер Вильгельм* (1886—1954) — немецкий дирижер, получивший известность еще в начале нашего столетия. В 1922 г. заменил А. Никиша в оркестрах лейпцигского Гевандхауза и Берлинской филармонии. Много гастролировал с Берлинским и Венским филармоническими оркестрами. Дирижировал в Байрейте. Написал несколько музыкальных произведений, а также книг о музыке, в том числе «Gespräche über Musik» (1948).

⁷ *Корто Альфред* (р. 1877) — французский пианист и дирижер, участник трио Корто—Тибо—Казальс (с 1905 г.). Профессор Парижской консерватории (1907—1920) и один из основателей «Ecole normale de musique» (1920).

⁸ *Тибо Жак* (1880—1953) — французский скрипач-концертант и педагог (ученик Ж.-П. Марсика). Преподавал в «Ecole normale de musique». Концертировал в России, а затем (в 1936 г.) — в СССР.

Играл в трио с Корто и Казальсом. Вместе с М. Лонг учредил с 1946 г. Международные конкурсы скрипачей и пианистов в Париже. Среди лауреатов этих конкурсов имеются и советские музыканты.

⁹ *Дюпре Марсель* (р. 1886) — французский композитор и органист. Профессор (с 1926 г.) и директор (1954—1956) Парижской консерватории.

¹⁰ *Манжо Оюст* со дня основания «Ecole normale de musique» ряд лет — ее директор. Был издателем парижского журнала «Le Monde musical».

¹¹ *Эррио Эдуард* (1872—1957) — политический деятель Франции, публицист, историк, литературный и музыкальный критик, автор книги «Жизнь Бетховена» (1929), переизданной на русском языке (перевод Г. Эдельмана; вступительная статья и редакция И. Бэлзы) в 1959 г.

¹² *Рёнтген Юлиус* (1855—1932) — композитор, пианист и дирижер (воспитанник Лейпцигской консерватории). С 1878 г. преподавал в Амстердамской музыкальной школе. В 1885 г. принял участие в организации новой Амстердамской консерватории; в 1918—1924 гг. был ее директором. Написал ряд оперных, симфонических, камерно-инструментальных и вокальных произведений. Сонату для фортепьяно он посвятил Казальсу.

¹³ *Тови Доналд-Фрэнсис* (1875—1940) — английский пианист, композитор, музыковед. С 1914 г. — профессор Эдинбургского университета. Организовал в Лондоне камерные и симфонические концерты. Автор камерных и симфонических произведений и исследований в области музыки.

¹⁴ *Людвиг Эмиль* (1881—1948) — немецкий писатель, автор ряда монографий беллетристического характера, посвященных выдающимся историческим личностям.

¹⁵ *Стерн Исаак* (р. 1920 в России, с 1921 живет в США) — скрипач (ученик Н. Блиндера). Дебютировал в 1931 г. в Сан-Франциско. Концертирует в различных странах. В 1956 и 1960 гг. гастролеровал в СССР.

¹⁶ *Александян Диран* (1881—1954) — виолончелист-педагог и методист, ассистент Казальса, затем профессор класса виолончели в «Ecole normale de musique» в Париже. Автор виолончельной школы (1922) и других произведений.

¹⁷ *Фейерман Эмануэль* (1902—1942) — немецкий виолончелист, профессор Берлинской консерватории. Концертировал в СССР и в других странах. С приходом фашистов к власти эмигрировал.

¹⁸ *Швейцер Альбер* (р. 1875) — органист и музыковед, автор исследования об И.-С. Бахе — «J.-S. Bach, le musicien-poète», 1905 (в русском переводе З. Ф. Савёловой: И.-С. Бах. М., 1934). Музыкальную деятельность сочетает с общественной; много лет отдал врачебной работе в колониальных странах Африки. Неоднократно выступал против фашизма, войны и атомных испытаний. В 1953 г. получил Нобелевскую премию мира.

¹⁹ *Эйнштейн Альберт* (1879—1955) — ученый-физик, профессор Берлинского университета, автор теории относительности. В. И. Ленин относил его к числу «великих преобразователей естествознания». В 1921 г. удостоен Нобелевской премии. В 1933 г. эмигрировал в США. Выступал против фашизма и войны.

²⁰ *Ориоль Венсан* (р. 1884) — французский политический деятель, президент Французской республики в 1947—1954 гг.

²¹ *Сибелиус Ян* (1865—1957) — финский композитор, глава национальной композиторской школы. Написал свыше 150 сочинений, среди которых 7 симфоний, скрипичный концерт, хоры, песни, камерные, фортепьянные, скрипичные и виолончельные.

²² *Энеску Джордже* (1881—1955) — румынский композитор, скрипач, пианист и дирижер (ученик Э. Кауделла, И. Гельмесбергера, Ж.-П. Марсика по скрипке и Ж. Массне, Г. Форе, А. Жедальжа по композиции). Музыкально-общественный деятель, внесший ценный вклад в развитие советско-румынских музыкальных связей. В России выступил в 1909 г. в одном из концертов Зилоти как скрипач (Седьмой концерт Моцарта), дирижер и композитор (впервые исполнились его «Румынские рапсодии»). В 1946 г. выступал в Москве как композитор, дирижер, скрипач и пианист. Творчество Энеску (опера «Эдип», ряд симфонических, камерных и фортепьянных произведений) обнаруживает (особенно «Румынские рапсодии») тесную связь с национальными особенностями румынской народной музыки.

²³ *Вальтер Бруно* (р. 1876) — немецкий дирижер. Дирижировал в оперных театрах Вены, Мюнхена, Берлина, Риги и др. С 1930 г. руководил концертами лейпцигского Гевандхауза. В 1933 г. уехал во Францию, затем в США, где руководил Нью-йоркским симфоническим оркестром. Гастролировал во многих странах; в России выступал в концертах Московского отделения Русского музыкального общества и дирижировал в Большом театре и театре Зимина. Концертировал в Москве и Ленинграде в 20-х гг. Написал несколько книг о музыке («Gustav Mahler», 1936; «Thema und Variationen», 1947; «Von der Musik und vom Musizieren», 1957, и др.), дополняющих наше представление о нем как о прогрессивном музыканте.

²⁴ *Стоковский Леопольд* (р. 1882) — американский дирижер; в 1912—1936 гг. стоял во главе Филадельфийского симфонического оркестра; в настоящее время руководит симфоническим оркестром в Хустоне (Техас). В его репертуаре много произведений русских и советских композиторов. В 1936 и 1958 гг. гастролировал в СССР.

²⁵ *Менухин Иегуди* (р. 1916) — американский скрипач (ученик Л. Персингера, Дж. Энеску, А. Буша). Гастролировал в СССР в 1945 г.

²⁶ *Боулт Адриан Седрик* (р. 1889) — английский дирижер (ученик А. Никиша); с 1942 г. — дирижер симфонического оркестра Би-Би-Си, с 1950 г. — Лондонского симфонического оркестра. Гастролировал в СССР в 1956 г. Автор книги «A Handbook on the Technique of Conducting» (1921).

²⁷ *Орманди Юджин* (р. 1889 в Будапеште) — дирижер, с 1936 г. — руководитель Филадельфийского симфонического оркестра, вместе с которым в 1958 г. гастролировал в СССР. По его словам, треть репертуара оркестра составляют произведения русских и советских композиторов.

²⁸ *Ансерме Эрнест* (р. 1883) — дирижер, руководитель Швейцарского симфонического оркестра. В 1915—1923 гг. по приглашению С. Дягилева дирижировал спектаклями русского балета во время его гастролей в Европе и Америке. Выступал в СССР. Автор книги: «Débat sur l'art contemporain» (1948).

²⁹ *Барбиролли Джон* (р. 1899) — английский дирижер. Музыкальную деятельность начал как скрипач. В 1920 г. основал Камерный ор-

кестр, в 1936 г. заменил А. Тосканини в качестве первого дирижера Нью-Йоркского филармонического оркестра, с 1942 г. возглавляет Галле-оркестр в Манчестере.

Глава I

¹ *Лейпцигский маэстро* — Иоганн-Себастьян Бах (1685—1750), который с 1723 г. до кончины жил в Лейпциге и работал кантором в церкви св. Фомы. В этот период создал «Высокую мессу», «Страсти по Иоанну», «Страсти по Матфею», «Музыкальное приношение», «Искусство фуги» и другие произведения.

² *Гральеры* — народные музыканты, игравшие на духовом инструменте гралье, распространенном в Каталонии.

³ «Хорошо темперированный клавир» («Das Wohltemperierte Klavier») И.-С. Баха (1722, 1744 гг.) представляет собой 48 прелюдий и фуг (2 т. по 24 прелюдии и фуги) для клавира, написанных во всех мажорных и минорных тональностях, расположенных в хроматической последовательности. Наряду с выдающимися художественными достоинствами этого произведения следует отметить его историческое значение для утверждения темперированного строя со свойственной ему равноценностью всех тональностей.

⁴ *Морфи Гильермо граф* (1836—1899) — испанский музыкант-любитель, композитор (ученик Ф.-Ж. Фетиса), автор книги об испанских лютнистах XVI в. Занимая видное положение при мадридском дворе, оказывал поддержку молодым музыкантам. Споспобствовал развитию испанской национальной оперы. Написал 3 оперы, мессу, кантату, ряд фортепьянных пьес.

⁵ *Гарсиа Хосе (Жосеп)* — барселонский виолончелист-исполнитель и педагог. Первый виолончелист в оперном театре и преподаватель городского Музыкального училища Барселоны до 1897 г., в дальнейшем работал в Буэнос-Айресе (Аргентина).

⁶ *Марагаль Джуан* (1860—1911) — каталонский поэт и критик.

⁷ *Пегги Шарль* (1873—1914) — французский поэт и публицист. В начале нашего столетия издавал периодические сборники, привлекая для участия в них прогрессивных писателей Франции — Р. Роллана, А. Франса и др.

Глава II

¹ *Родоредра Жосеп* — каталонский музыкант, преподававший в конце прошлого столетия теорию музыки в городском Музыкальном училище в Барселоне.

² *Штраус Рихард* (1864—1949) — немецкий композитор и дирижер. Деятельность его протекала в Мюнхене, Берлине, Вене. Гастролировал во многих странах; в 1896 и 1913 гг. дирижировал в России. Среди его лучших программных сочинений симфонические поэмы «Дон-Жуан» (1888), «Тиль Уленшпигель» (1895), «Дон-Кихот» (1897) — «Фантастические вариации», в которых главная концертная партия (воплощающая образ Дон-Кихота — героя бессмертного произведения Сервантеса) поручена виолончели. Казальс неоднократно исполнял эту партию; в 1904 г. он участвовал в первом исполнении «Дон-Кихота» в США под управлением автора.

³ «*Orfeó Gracienc*» — название хорового общества в одном из рабочих районов Барселоны — Грасна.

⁴ *Сарасате Пабло* (Мартин Мелигон) (1844—1908) — испанский скрипач-виртуоз (ученик Д. Алара в Парижской консерватории, которую окончил в 1856 г. с I премией). Концертировал в разных странах (в России впервые выступил в 1869 г., а затем неоднократно в конце прошлого и начале нашего столетия). Его творчество тесно связано с испанской народной музыкой, что нашло яркое выражение в многочисленных «Испанских танцах». Среди других сочинений Сарасате популярны «Цыганские напевы», Фантазия на темы оперы «Кармен» Бизе» и др. Ему посвящены произведения Лало, Сен-Санса, Бруха и др.

⁵ *Шесть сюит* для виолончели соло И.-С. Баха написаны в кетенский период творчества композитора (1717—1723). Художественные достоинства их глубоко раскрыты и мастерски воплощены в интерпретации Казальса. К числу лучших современных исполнителей сюит Баха относятся советские виолончелисты М. Ростропович и Д. Шафран.

⁶ Вернее было бы сказать «почти никогда»; отдельные сонаты и сюиты Баха исполняли и ранее, например, Ф. Лауб и Ю. Кленгель.

⁷ *Альбенис Исаак* (1860—1909) — испанский пианист и композитор, один из основателей современной испанской национальной школы. Написал несколько сарсуэл (испанская разновидность оперы — музыкальное представление с пением, танцами и диалогами), ряд оперных, симфонических и фортепьянных произведений. В своем творчестве широко использовал характерные особенности испанской народной музыки («Испания», «Иберия», «Каталония», «Испанские напевы» и др.). Как пианист, окончил консерваторию, учился некоторое время у Листа.

⁸ *Арбос Энрике-Фернандес* (1863—1939) — испанский скрипач (ученик Х. Монастерио, А. Вьетана, Й. Ноахима), дирижер и композитор. Преподавал в Гамбургской и Мадридской консерваториях, а также в Королевском музыкальном колледже в Лондоне. Участник камерных ансамблей и концертмейстер Берлинского филармонического и Бостонского симфонического оркестров. С 1904 г. — дирижер Мадридского симфонического оркестра. Дирижировал и в других странах, в том числе в России. Написал ряд музыкальных произведений и переложил для оркестра несколько пьес из «Иберии» И. Альбениса.

⁹ *Рубио Агустин* (1856—1940) — испанский виолончелист, получивший образование в Мадриде и Берлине. Участник различных камерных ансамблей (с И. Альбенисом, Э. Арбосом и др.). Последний период жизни провел в Лондоне.

¹⁰ По словам ученицы и одного из первых биографов Казальса Лиллиан Литлхейлс, «труды Карла Маркса были для него откровением, а изучение марксистской философии послужило укреплению его собственной веры в то, что новый социальный порядок *должен* развиваться» (Lillian Littlehales, Pablo Casals, London, 1926, p. 61).

¹¹ *Бордас Антонио-Фернандес* (р. 1870) — испанский скрипач (ученик Х. Монастерио), исполнитель и педагог. Играл в квартете с Э. Арбосом и Казальсом; профессор, а с 1923 г. — директор Мадридской консерватории.

¹² *Бретон Томас* (1850—1923) — испанский композитор и дирижер, способствовавший развитию испанской национальной оперы. Начал музыкальную деятельность как скрипач (с 10 лет играл в оркестре). Окончил Мадридскую консерваторию, где в дальнейшем преподавал, а с 1903 г. был директором. Написал несколько опер, большое количество сарсуэл, в том числе наиболее популярную «La Verbena de la

Paloma» (1893), ряд хоровых, камерных и симфонических произведений, скрипичный концерт.

¹³ *Монастерио Хесус де* (1836—1903) — испанский скрипач (ученик Ш. Берио) и композитор. Состоял профессором (а в 1894 г. и директором) Мадридской консерватории. Руководил «Концертным обществом» в Мадриде. В 1863 г. основал в Мадриде Квартетное общество, способствовавшее популяризации классической квартетной музыки.

¹⁴ *Придо* — художественный музей в Мадриде, основанный в 1819 г. Содержит ценнейшее собрание картин испанских художников — Эль Греко (1541—1614), Диего-Сильва Веласкеса (1599—1660), Франсиско-Хосе Гойи (1746—1828) и др. В картинной галерее богато представлена также итальянская живопись эпохи Возрождения — работы Санти Рафаэля (1483—1520), художников венецианской школы, в частности Вечеллио Тициана (1487—1576), нидерландской и фламандской школ и многих мастеров изобразительного искусства.

¹⁵ *Кортесы* — парламент в Испании, существовавший с 1810 г. до установления франкистской диктатуры.

¹⁶ *Фегис Франсуа-Жозеф* (1784—1871) — бельгийский музыкант и музыковед. Получил образование в Парижской консерватории, где затем преподавал и руководил библиотекой. С 1833 г. стоял во главе Брюссельской консерватории. Автор 8-томного музыкально-биографического словаря (1835—1844) и других трудов по музыке.

¹⁷ *Геварт Франсуа-Огюст* (1828—1908) — бельгийский композитор и музыковед. С 1871 г. до конца жизни — директор Брюссельской консерватории. Среди его музыкальных сочинений — Фантазия на испанские темы для оркестра, несколько опер, хоров и других произведений. Написал ряд трудов по истории и теории музыки. Его «Руководство к инструментовке» (1863) было переиздано в Москве (1866 и 1901) в переводе П. Чайковского.

¹⁸ Профессором по классу виолончели был в то время бельгийский виолончелист Эдуар Жакобс (1851—1925), ученик Франсуа Серве (1807—1866).

¹⁹ «*Souvenir de Spa*» («Воспоминание о Спа») — виртуозная концертная фантазия для виолончели с оркестром бельгийского виолончелиста и композитора Ф. Серве.

²⁰ Речь идет о ля-минорном концерте для виолончели с оркестром (ор. 33), написанном в 1872 и изданном в 1873 г.

²¹ *Муньоне Леопольдо* (1858—1951) — итальянский дирижер и оперный композитор. В Италии дирижировал первыми постановками «Сельской чести» Масканьи и «Фальстафа» Верди. Дирижировал также в Англии (Ковент-Гарден) и США.

²² *Тосканини Артуро* (1867—1957) — итальянский дирижер. Начал музыкальную деятельность как виолончелист. Впервые дирижировал в 1886 г. На протяжении долгих лет руководил миланским оперным театром «La Scala» и выступал во многих странах. В 1928 г. эмигрировал из фашистской Италии в США. Дирижировал Филармоническим оркестром и оркестром радио в Нью-Йорке.

²³ *Крикбом Матье* (1871—1947) — бельгийский скрипач и композитор, участник квартета Изаи. Несколько лет провел в Барселоне, где возглавлял квартет и концертировал с Казальсом, Гранадосом и другими испанскими музыкантами. В 1894 г. основал в Барселоне Симфоническое общество и Музыкальную академию. С 1905 г. был про-

фессором Льежской, а с 1910 г. — Брюссельской консерватории. Написал несколько музыкальных произведений (среди них скрипичная соната, Элегическая песнь для виолончели и фортепьяно и др.). В 1907 г. концерттировал в Петербурге.

²⁴ *Гранадос Энрике* (1867—1916) — испанский композитор (ученик Ф. Педреля) и пианист. Основал в Барселоне Общество классических концертов (1900) и фортепьянную школу (1901). Автор музыкальных произведений (оперных, симфонических, камерных, фортепьянных), в которых ярко обнаруживаются национальные особенности испанской народной музыки.

²⁵ *Гальяно* — семейство итальянских мастеров, изготовлявших смычковые инструменты. Родоначальником его и основателем неаполитанской школы был ученик Антонио Страдивари — Алессандро Гальяно, деятельность которого относится к концу XVII и первым десятилетиям XVIII в.

Глава III

¹ *Колонн Эдуар* (1838—1910) — французский дирижер. Начал свою деятельность как скрипач. В 1873 г. организовал в Париже концертное общество, в дальнейшем известное как Концерты Колонна. Концерты эти имели важное просветительское значение, так как в их программы входили лучшие классические и современные произведения (в частности, под управлением авторов здесь исполнялись произведения Чайковского и Римского-Корсакова). Особенно часто Колонн исполнял произведения Берлиоза и молодых французских композиторов. Гастролировал в разных странах, в частности в России (в Москве и Петербурге).

² *Невада Эмма* (1859—1940) — американская певица, выступавшая на многих европейских оперных сценах и в миланском театре «La Scala», куда была приглашена по предложению Верди, в Праге, Париже, Лондоне и других городах.

³ *Бауэр Гарольд* (1873—1951) — английский пианист. Концерттировать начал в 90-х гг. прошлого века. Выступал в камерных концертах с Тибо и Казальсом. Последние годы жил в США.

⁴ *Моро Леон* (1870—1946) — французский композитор, удостоенный в 1899 г. Римской премии.

⁵ *Бушри Жюль-Эжен* (р. 1877) — французский скрипач. Окончил Парижскую консерваторию (1892) с I премией и состоял ее профессором (1919—1945). Концерттировал в различных европейских странах.

⁶ «Тройной концерт» Бетховена — концерт для фортепьяно, скрипки и виолончели с оркестром (ор. 56), сочиненный в 1804 г.

⁷ *Дамрош Франк-Хейно* (1859—1937) — американский дирижер (в США поселился в 1871 г.). В 1905 г. основал в Нью-Йорке Институт музыкального искусства, которым руководил до конца своей жизни.

⁸ *Блюм Леон* (1872—1950) — французский политический деятель, позднее возглавивший социалистическую партию. Деятельность его носила реакционный характер. В период, которого касается Казальс, был журналистом и театральным критиком.

⁹ *Клемансо Жорж-Бенжамен* (1841—1929) — французский реакционный политический деятель. С 1881 г. возглавлял партию радикалов. В 90-х гг. участвовал в защите А. Дрейфуса. Войдя в начале нашего столетия в состав правительства, выступал против революционного движения в стране, за интересы французского империализма.

¹⁰ *Дело Дрейфуса* — дело по ложному обвинению офицера французского Генерального штаба в шпионаже в 90-х гг. прошлого столетия. Полковник Пикар установил невиновность Дрейфуса, в защиту которого выступали многие деятели культуры, в частности Э. Золя. Вокруг дела Дрейфуса разгорелась политическая борьба, отражавшая обострившиеся классовые противоречия во Франции. В. И. Ленин назвал дело Дрейфуса одной «из тысяч и тысяч бесчестных проделок реакционной военщины» (Соч., 4-е изд., т. 31, стр. 78).

¹¹ *Форе Габриель-Юрбен* (1845—1924) — французский композитор (ученик К. Сен-Санса), профессор (с 1896 г.) и директор (1905—1919 гг.) Парижской консерватории. В числе его учеников — М. Равель, Дж. Энеску и др. Среди его сочинений — симфонические, камерные, фортепьянные и другие произведения.

¹² *Д'Энди Венсан* (1851—1931) — французский композитор, органист и дирижер. Вместе с Сен-Сансом, Форе, Шоссоном и Дюпарком организовал в Париже «Société Nationale de Musique», которое затем возглавил. Был одним из учредителей и директоров «Schola Cantorum» и профессором Парижской консерватории. Написал много оперных, симфонических и камерных произведений. Выступал в России как дирижер.

¹³ *Сулоага Игнасио* (1870—1945) — испанский художник, известный своими картинами, изображающими народные сцены, а также портретами и пейзажами.

¹⁴ *Каррьер Эжен* (1849—1906) — французский художник, портретные работы которого отличаются большой выразительностью.

¹⁵ *Верлен Поль* (1844—1896) — французский поэт, автор поэмы «Побежденные», посвященной парижским коммунарам. Явился одним из основателей поэзии символизма.

¹⁶ *Бергсон Анри* (1859—1941) — французский философ, основатель идеалистической философии интуитивизма. В отличие от этой философии, в сущности отрицающей роль разума, Казальс связывает художественную интуицию артиста с разумом.

¹⁷ *Бройль Луи де* (р. 1892) — французский физик, получивший известность в области квантовой механики. Почетный член Академии наук СССР.

¹⁸ *Бузони Ферруччо-Бенвенуто* (1866—1924) — итальянский пианист, дирижер и композитор. Концертировал с 7-летнего возраста. Состоял профессором консерваторий в Филадельфии (1889), Москве (1890—1891), Бостоне (1891—1894). Значительную часть жизни провел в Берлине, где преподавал композицию в Академии искусств. Как композитор был удостоен в Петербурге Рубинштейновской премии (1890). Кроме фортепьянных произведений (оригинальных и обработок, в частности органных сочинений Баха), сочинял оперы, симфоническую и камерную музыку. Написал книгу «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (1907), переизданную на русском языке в 1912 г.

¹⁹ *Пюньо Стефан-Рауль* (1852—1914) — французский пианист, органист и композитор. Был профессором Парижской консерватории (1892—1901). Концертировал как солист и в ансамбле с Э. Изаи. С успехом выступал в России. Умер во время гастролей в Москве.

²⁰ *Фурнье Пьер* (р. 1906) — французский виолончелист. Образование получил в Парижской консерватории (ученик П. Базелера, А. Хеккинга, К. Шевийяра, Л. Капе). Играл в оркестре, в 1930 г. дебютировал как солист с оркестром Колонна. Был профессором

«Ecole normale de musique» (1937—1939) и Парижской консерватории (1941—1949). Гастролировал в разных странах. Выступал в СССР (в Москве, Ленинграде, Киеве, Риге) в 1959 г.

²¹ *Эйзенберг Морис* (р. 1902) — американский виолончелист и педагог. Учился в Балтиморе, а затем в Германии (у Г. Беккера и Ю. Клентгеля), Франции (у Д. Александяна) и Испании (у П. Казальса). Дебютировал в 1916 г. Был профессором «Ecole normale de musique» в Париже (1929—1938). Живет в США. Концертирует и преподает в различных странах. Автор методического пособия «Cello Playing of Today» (London, 1957), написанного в содружестве с ученицей Казальса М. Стэнфилд.

²² *Рихтер Ганс* (Янош) (р. 1843 в Венгрии — 1916) — дирижер, деятельность которого в основном протекала в Будапеште, Вене и Лондоне. Неоднократно гастролировал в России. Был особенно известен как исполнитель музыки Вагнера. Руководил Вагнеровскими фестивалями в Байрейте.

²³ *Иоахим Йозеф* (Йожеф) (р. 1831 в Венгрии — 1907) — скрипач (ученик М. Гаузера, Г. Гельмесбергера, Й. Бема, Ф. Давида). С 1868 г. возглавлял Высшую музыкальную школу в Берлине. Интерпретатор классической скрипичной и камерной музыки. Возглавлял (с 1869 г.) квартет, пользовавшийся мировой известностью. Ему посвящен скрипичный концерт Брамса. Неоднократно концертировал в России. Написал Венгерский концерт и другие произведения для скрипки. Ему принадлежат обработки «Венгерских танцев» Брамса. Вместе со своим учеником А. Мозером написал Школу для скрипки в 3 томах (1905—1907). Среди его учеников — Л. Ауэр, Е. Губай, В. Бурместер, Б. Губерман.

²⁴ *Шпейер Эдуард* (сын Вильгельма Шпейера, немецкого скрипача и композитора XIX в.) — музыкальный деятель, организатор Общества Иоахима и Общества концертов классической музыки в Лондоне, автор книги «My Life and Friends» (Лондон).

²⁵ *Бальфур Артур-Джемс* (1848—1930) — английский политический деятель, консерватор. Занимал министерские посты в английском правительстве.

²⁶ *Сарджент Джон-Сингер* (1856—1925) — американский живописец, портретист. Продолжительное время работал в Лондоне.

²⁷ *Зольдат Мария* (1863—1955) — австрийская скрипачка, в 1882 г. окончившая Высшую музыкальную школу в Берлине (по классу Й. Иоахима) с Мендельсоновской премией. Славилась как исполнительница концерта Брамса. Возглавляла женские квартеты в Берлине (с 1887 г.) и Вене (1889—1914).

²⁸ *Боруик Ленард* (1868—1925) — английский пианист, ученик Клары Шуман. Концертировал в Англии, Германии, Австрии и других странах. Автор фортепьянных транскрипций.

²⁹ *Падеревский Игнацы-Ян* (1860—1941) — польский пианист и композитор. Образование получил в Варшавском музыкальном институте, после чего занимался у Т. Лешетицкого. Славился как интерпретатор шопеновского творчества. Несколько раз выступал в России. Среди его сочинений — оперные, симфонические и фортепьянные. На протяжении ряда лет (до 1921) вел политическую деятельность, носившую реакционный характер. Последний период жизни провел в эмиграции.

³⁰ *Трио «l'Archiduc»* Бетховена (B-dur, op. 97), сочиненное

в 1811 г. и посвященное композитором его ученику — эрцгерцогу австрийскому Рудольфу.

³¹ *Манн Дэвид* (р. 1866) — американский скрипач (ученик К. Галиржа, Э. Изаи) и дирижер. Был концертмейстером Нью-Йоркского симфонического оркестра (1898—1912). Участник квартетных и сонатных концертов. В 1916 г. основал в Нью-Йорке музыкальную школу.

³² *Манн Леопольд* (р. 1899) — американский композитор, пианист.

³³ *Зилоти Александр Ильич* (1863—1945) — русский пианист, дирижер и музыкальный деятель (двоюродный брат С. Рахманинова). По окончании Московской консерватории (1881), где учился у Н. Рубинштейна, занимался у Листа. В 1888—1891 гг. — профессор Московской консерватории; у него учились пианисты Рахманинов, Игумнов, Гольденвейзер. Способствовал развитию концертной жизни в России, руководя организованными им в Петербурге симфоническими и камерными концертами (1903—1917). В 1919 г. эмигрировал за границу, где в основном занимался педагогической деятельностью (Музыкальная школа Джульярда в Нью-Йорке). Автор обработок и редакций для фортепьяно, а также воспоминаний о Листе («Мои воспоминания о Ф. Листе», 1911).

³⁴ По некоторым данным, солистом, которого Зилоти пригласил на этот концерт, был Э. Изаи; по другим данным, в концерте должна была выступить певица К. Флейшер-Эдель.

³⁵ Речь идет, по-видимому, о петербургской постановке оперы «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова в декабре 1905 г. в Мариинском театре под управлением Э. Направника с участием Шалапина. Премьера состоялась в Москве в 1898 г.

³⁶ *Дягилев Сергей Павлович* (1872—1929) — русский театральный и художественный деятель. В начале нашего столетия организовал в Париже «Русские сезоны» — симфонические (с 1907 г.), оперные (с 1908 г.) и балетные (с 1909 г.), чем способствовал популяризации за рубежом достижений русского искусства. Нельзя не отметить тяготение его вкусов к модернистскому искусству.

³⁷ *Стравинский Игорь Федорович* (р. 1882) — композитор (учился у Римского-Корсакова), творчество которого эволюционировало по пути крайних модернистских течений, отражая реакционное стремление лишить музыку конкретной образности и способности выражать чувства и мысли. Автор балетов, написанных для постановки в Париже, — «Жар-Птица», «Петрушка», «Весна священная» и других произведений. С 1910 г. живет за границей.

³⁸ В 1914 г. труппой С. Дягилева в Париже опера «Золотой петушок» Римского-Корсакова была поставлена в виде балета-пантомимы (певцы пели, находясь в ложах).

³⁹ *Фрескобальди Джироламо* (1583—1643) — итальянский органист и композитор, деятельность которого протекала преимущественно в Риме. Оставил много вокальных и инструментальных произведений, среди которых фантазии, токкаты (одну из них Г. Кассадо переложил для виолончели с ф-п.) и др.

⁴⁰ *Скарлатти Доменико* (1685—1757) — итальянский клавирист и композитор, сын и ученик оперного композитора *Алессандро Скарлатти* (1660—1725). Доменико, с 1729 г. живший в Испании, написал много музыкальных произведений, в частности клавирных сонат, исполняемых и в наше время.

⁴¹ *Корелли Арканджело* (1653—1713) — итальянский скрипач и композитор. Воспитанник болонской школы, в дальнейшем возглавивший римскую скрипичную школу (среди его учеников — Ф. Джеминиани, П. Локателли и др.). Писал concerti grossi, трио-сонаты и сольные скрипичные сонаты с басом.

⁴² *Тартини Джузеппе* (1692—1770) — представитель итальянского скрипичного искусства XVIII в., композитор, исполнитель и педагог — глава Падуанской скрипичной школы, автор скрипичных концертов и сонат; написал несколько теоретических трудов. Виднейшими его учениками были П. Нардини и Г. Пуньяни.

⁴³ *Данте Алигьери* (1265—1321) — итальянский поэт, автор «Божественной комедии».

⁴⁴ *Боккаччо Джованни* (1313—1375) — итальянский писатель эпохи Возрождения, автор «Декамерона».

⁴⁵ *Столыпин Петр Аркадьевич* (1862—1911) — русский реакционный политический деятель; в 1906 г. — министр внутренних дел царского правительства.

⁴⁶ *Рубинштейн Антон Григорьевич* (1829—1894) принял теплое участие в судьбе молодого скрипача. По его настоянию Э. Изаи, игравший в ту пору в кафе, в оркестре В. Бильзе, оставил его и стал на путь концертной деятельности. В начале 80-х гг. А. Рубинштейн содействовал его приглашению на концерты по Скандинавии, а затем в России. А. Изаи (А. Ysaye. Eugène Ysaye... Bruxelles, 1947) относит скандинавское турне к 1882 г. (См. также Л. Гинзбург. Эжен Изаи. М., 1959).

⁴⁷ *Мольнар* — фамилия нескольких венгерских музыкантов, среди которых известны музыковед Геца Мольнар (р. 1872), певец и музыкальный критик Имре Мольнар (р. 1888), композитор, альтист и музыкальный писатель Антал Мольнар (р. 1890). В именном указателе к французскому изданию настоящей книги называется и Ференц Мольнар.

⁴⁸ *Барток Бела* (1881—1945) — венгерский композитор, фольклорист и пианист. Музыкальное образование получил в Братиславе и Будапеште. С 1907 г. — профессор по классу фортепьяно в будапештской Музыкальной академии. Среди его произведений — рапсодии для скрипки и для фортепьяно с оркестром, румынские танцы, квартеты, концерты для фортепьяно, для скрипки, для альта, для оркестра, хоры и другие произведения. В 1929 г. концерттировал в СССР. Во время войны (в 1940 г.) уехал в США, но сохранил до конца жизни связь с родиной. Посмертно удостоен Международной премии мира (1955).

⁴⁹ *Кодай Зольтан* (р. 1882) — венгерский композитор, фольклорист и музыковед, воспитанник Будапештской консерватории. С 1907 г. преподавал в этой же консерватории. Написал ряд оперных, симфонических и камерных произведений. В 1946—1949 гг. возглавлял венгерскую Академию наук; трижды (1948, 1952, 1957) удостоен Национальной премии им. Кошута.

⁵⁰ *Поппер Давид* (1843—1913) — чешский виолончелист. Родился и получил музыкальное образование в Праге (в 1861 г. окончил Пражскую консерваторию по классу Ю. Гольтермана). С 1886 г. — профессор консерватории в Будапеште и член квартета Е. Губая. Концерттировал во многих странах, в том числе и в России. Написал много виолончельных произведений; некоторые из них исполняются и по-

ныне. По эскизам И. Гайдна завершил его до-мажорный виолончельный концерт.

⁵¹ Установивший свою диктатуру в 1876 г. генерал Порфирио Диас бежал из Мексики в 1911 г. Представитель интересов крупных помещиков и иностранного капитала, он довел страну до положения полуколони. В начале нашего столетия в Мексике начались выступления рабочих и крестьян, приведшие к восстанию против диктатора. Одним из руководителей крестьянского движения и крупного партизанского отряда был *Эмилиано Сапата* — активный участник буржуазно-демократической революции в Мексике в 1910—1917 гг. Был убит реакционерами в 1919 г.

⁵² *Павлова Анна Павловна* (1881—1931) — русская балерина, воспитанница петербургского Театрального училища. С 1899 до 1913 г. выступала в Мариинском театре в Петербурге. Уже в первом десятилетии нашего века имя ее пользовалось славой и в зарубежных гастроллях. Способствовала популяризации русского реалистического балетного искусства за границей.

⁵³ «*Умиравший лебедь*» — один из лучших номеров А. Павловой (поставлен в Петербурге балетмейстером М. Фокиным в 1905 г.), который она исполняла под музыку Сен-Санса «Лебедь» (из «Карнавала животных» написанного для двух ф-п., смычкового квинтета, флейты, кларнета и ксилофона в 1886 г.).

⁵⁴ *Никиш Артур* (1855—1922) — венгерский дирижер. В 1873 г. окончил Венскую консерваторию как скрипач и композитор. До 1899 г. работал в Вене и Лейпциге, затем был дирижером Бостонского симфонического оркестра (до 1895 г.), лейпцигского Гевандхауза и Берлинской филармонии. В 1902—1907 гг. — директор Лейпцигской консерватории. Гастролировал во многих странах, неоднократно бывал в России. Многие сделал для популяризации русской музыки за границей.

⁵⁵ *Вирт Эмануэль* (1842—1923) — родившийся в Чехии скрипач и альтист, воспитанник Пражской консерватории (ученик М. Мильднера). Преподавал в Роттердамской консерватории. С 1877 — альтист квартета Иоахима (до 1907 г.). Был профессором скрипичного класса в берлинской Высшей музыкальной школе (до 1910 г.).

⁵⁶ *Моор Эмануэль* (1863—1931) — венгерский пианист и композитор. Образование получил в Праге, Вене и Будапеште. Автор оперных, симфонических и камерных произведений. Среди его сочинений концерты для скрипки, для альты, для виолончели (посвящен П. Казальсу), для 2 виолончелей (написан для П. Казальса и Г. Суджиа), 12 скрипичных сонат, 7 виолончельных и другие произведения.

⁵⁷ *Шальк Франц* (1863—1931) — дирижер (ученик А. Брукнера). Дирижировал в различных оперных театрах, с 1900 г. в Вене. С 1918 г. был директором Венской государственной оперы.

⁵⁸ *Шёнберг Арнольд* (1874—1951) — австрийский композитор, дирижер и педагог (преподавал в Вене, Берлине, Бостоне, Калифорнии). В начале 20-х гг. явился основоположником конструктивистской системы композиции — додекафонии — одного из модернистских и чуждых реалистическому искусству течений в музыке.

⁵⁹ *Дольфус Энгельберт* (1892—1934) — австрийский реакционный политический деятель, с 1932 г. — канцлер и министр иностранных дел.

⁶⁰ *Шушниг Курт* (р. 1897) — австрийский политический деятель, в 1934 г. сменивший Э. Дольфуса на посту канцлера. Своей политикой способствовал захвату Австрии фашистской Германией.

⁶¹ «Двойной концерт» Брамса — Концерт для скрипки и виолончели с оркестром (ор. 102). был написан в 1887 г. (для скрипача Й. Иоахима и виолончелиста Р. Гаусмана). Исполнение, о котором идет речь, состоялось в Вене 20 февраля 1912 г.

⁶² «*Versuch einer gründlichen Violinschule*» Леопольда Моцарта (1719—1787) — немецкого скрипача и педагога (отца В.-А. Моцарта) — благодаря своим прогрессивным методическим и эстетическим установкам на протяжении длительного времени пользовалась славой лучшей скрипичной школы. Изданная впервые в 1756 г., нередко переиздавалась на немецком и других языках. Школа Л. Моцарта — первая скрипичная школа, переведенная на русский язык («Основательное скрипичное училище». СПб., 1804, перевод П. Торсона).

⁶³ *Моттль Феликс* (1856—1911) — австрийский дирижер (образование получил в Венской консерватории, где учился у Гельмесбергера и Брукнера). Был ассистентом Р. Вагнера на Байрейтских торжествах (1876) и главным дирижером (1886). Как оперный и симфонический дирижер выступал в Европе (в частности, в России) и Америке. Написал ряд музыкальных произведений.

⁶⁴ *Штейнбах Фриц* (1855—1916) — немецкий дирижер, известный интерпретатор творчества Брамса. Среди его сочинений — виолончельная соната, септет, фортепьянные и вокальные произведения.

⁶⁵ *Менгельберг Виллем* (1871—1951) — голландский дирижер. Дирижировал во многих странах мира (в том числе в России); особенно славился интерпретацией творчества Бетховена, Р. Штрауса и Малера.

⁶⁶ *Вейнгартнер Пауль-Феликс* (1863—1942) — дирижер и композитор, деятельность которого протекала в Германии и Австрии. Гастролировал и в других странах, в частности в СССР. Автор ряда музыкальных произведений, а также книг о музыке. Имеется русский перевод его книги «О дирижировании» (советское издание — 1927 г.).

⁶⁷ *Кусевицкий Сергей Александрович* (1874—1951) — русский контрабасист и дирижер. Музыкальное образование получил в московском Филармоническом училище, в котором преподавал с 1900 г. Как дирижер получил известность, организовав в Москве в 1909 г. свой симфонический оркестр. В то же время учредил «Российское музыкальное издательство». В 1920 г. уехал за границу, где дирижировал и ранее. С 1924 г. был дирижером Бостонского симфонического оркестра.

⁶⁸ *Пьернэ Анри-Констан-Габриэль* (1863—1937) — французский дирижер и композитор. С 1910 до 1932 г. был первым дирижером Концертов Колонна.

⁶⁹ *Сэлл Георг-Дьердь* (р. 1897) — дирижер и композитор венгерского происхождения. Дирижировал во многих городах, в частности в Страсбурге, Праге, Дюссельдорфе. В 1924—1929 гг. был первым дирижером Берлинской оперы. С 1929 г. дирижировал в Пражской опере, а с 1942 — в американских оркестрах.

Глава IV

¹ Свою мечту Казальс осуществил лишь в 1955 г. Он был торжественно встречен населением и администрацией Пуэрто-Рико — острова, расположенного в Атлантическом океане (по конституции 1952 г. Пуэрто-Рико считается «свободно присоединившимся» к США госу-

дарством, где сохранились и его собственные законы, а государственными языками являются испанский и английский). Казальс посетил дом в г. Маягуэса, где родилась его мать; здесь он сыграл каталонскую колыбельную, которую мать ему некогда напевала. На доме была открыта мемориальная доска со следующей надписью: «В этом доме 11 ноября 1853 года родилась Пиляр Дефилио Амигуэт, мать прославленного музыканта Пабло Казальса Дефилио». В дальнейшем Казальс проводит зимние месяцы в Сан-Хуане — столице Пуэрто-Рико, где живут родные его жены Мартиты Монтанес.

² *Тобель Рудольф фон* — швейцарский музыковед и виолончелист (ученик Казальса). Автор книг «Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik» (Bern, 1935) и «Pablo Casals» (Erlenbach—Zürich, 1941; 2-е изд. — 1945).

³ *Клейбер Эрх* (1890—1956) — австрийский дирижер. Музыкальное образование получил в Пражской консерватории. В 1923—1931 и 1933—1935 гг. возглавлял Берлинский оперный театр. Дирижировал виднейшими оркестрами Европы и Америки. В 1937 г. гастроллировал в СССР.

⁴ *Буш Фриц* (1890—1951) — немецкий дирижер. Начал свою деятельность в Рижском театре, затем работал в Готе, Аахене, Штутгарте, Дрездене, в Англии, Швеции и Америке.

⁵ *Ньюмэн Филипп* — английский скрипач (ученик С. Томсона). Был членом жюри I Международного конкурса скрипачей и пианистов им. Чайковского (Москва, 1958).

⁶ *Шерхен Герман* (р. 1891) — немецкий дирижер, известный своей интерпретацией современной музыки. Деятельность его протекала в Лейпциге, Франкфурте, Кенигсберге и Винтербурге. В 1950 г. основал в Цюрихе музыкальное издательство. С 1956 г. — руководитель Венского симфонического оркестра.

⁷ Основание Рабочей концертной ассоциации Казальс в письме к Д. Шостаковичу относит к 1924 г. («...самым дорогим для меня делом было создание Рабочего концертного общества, основанного в 1924 г.»). Р. Тобель в монографии, посвященной Казальсу, называет 1925 г. как дату основания этого общества.

Глава V

¹ *Брандуков Анатолий Андреевич* (1859—1930) — русский виолончелист. В 1877 г. окончил с золотой медалью Московскую консерваторию (учился у Б. Космана, затем у В. Фитценгагена). С 1878 г. жил преимущественно в Париже, где концертировал и был близок к салону П. Виардо, куда его ввел Тургенев. С 1906 г. возглавил Музыкально-драматическое училище московского Филармонического общества (Казальс ошибается, называя его директором Московской консерватории), где руководил и классом виолончели. Способствовал приглашению Казальса на концерты в Россию. Был дружен с Чайковским и Рахманиновым; первый посвятил ему «Pezzo capriccioso», а второй — сонату для виолончели и фортепьяно. С 1921 г. преподавал в Московской консерватории. Написал несколько произведений для виолончели.

² *Дюмениль Морис* (р. 1886) — французский пианист и музыкальный писатель.

³ *Вайнер Лео* (Вейнер) (р. 1885 в Будапеште) — композитор

венгерского происхождения. Образование получил в Будапеште, Вене, Берлине, Лейпциге и Париже. С 1913 г. преподавал теорию музыки в Будапештской академии. Автор симфонических и камерных произведений.

⁴ *Брюно Альфред* (1857—1934) — французский композитор (ученик Ж. Массне по композиции, О. Франкома по виолончели) и музыкальный писатель.

⁵ *Швейяр Камилл-Поль-Александр* (1859—1923) — французский дирижер, пианист и композитор (сын известного виолончелиста Пьера-Александра-Франсуа Швейяра). Образование получил в Парижской консерватории. Участвовал в трио Швейяр — Хейо — Сальмон. Дирижировал в концертах Ламурё и (с 1914 г.) в опере. С 1907 г. вел класс ансамбля в Парижской консерватории.

⁶ *Д'Араньи Желли* (р. 1895) — венгерская скрипачка (ученица Енё Губая); дебютировала в Вене в 1909 г. Концертировала в Европе и Америке. Ей посвящены две скрипичных сонаты Бартока, «Цыганка» Равеля и скрипичный концерт Уильямса. В 1923 г. поселилась в Англии.

⁷ *Дэвис Фэни* (1861—1934) — английская пианистка. Образование получила в Лейпцигской и Франкфуртской (у К. Шуман) консерваториях. Концертировала с Чешским квинтетом, Й. Иоахимом, П. Казальсом и др.

⁸ *Санто Гюдор* (1877—1934) — венгерский пианист и композитор (воспитанник будапештской Музыкальной академии).

⁹ *Ван-Гог Винцент* (1853—1890) — голландский живописец, создал ряд картин, изображающих быт трудового народа. С 1886 г. жил во Франции, где примкнул к модернистскому течению.

¹⁰ *Суджиа Гильгермина* (1888—1950) — португальская виолончелистка (ученица Ю. Кленгеля, затем П. Казальса), на которой был женат Казальс. Гастролировала в различных странах Европы, в 1908 г. выступала вместе с Казальсом в России.

¹¹ *Гаусман Роберт* (1852—1909) — немецкий виолончелист. Учился у Т. Мюллера, В. Мюллера (в Высшей музыкальной школе в Берлине) и А. Пиатти. Был участником квартета в Дрездене (1872—1876), а затем профессором Высшей музыкальной школы в Берлине. С 1879 до 1907 г. входил в состав квартета Иоахима. Ему принадлежит редакция виолончельных сюит Баха. Среди его учеников — Ф. Рот, Г. Дехерт, П. Приль и др.

¹² «*Вариации Гольдберга*» — 30 вариаций И.-С. Баха для клавира (1742). Названы они именем ученика Баха — Иоганна-Теофилуса Гольдберга (ок. 1720—1760), известного своим даром импровизации.

¹³ *Истомин Евгений* (р. 1925 в Нью-Йорке) — пианист, ученик А. Зилоти, Р. Серкина, М. Хоржовского. Дебютировал в Филадельфии в 1943 г., исполнив концерт Шопена (оркестром дирижировал Ю. Орманди). Первую гастроль по Европе совершил в 1950 г. Участник фестивалей Казальса в Праге и Сан-Хуане. Неоднократно выступал с Казальсом в ансамбле.

¹⁴ *Шнабель Артур* (1882—1951) — пианист (ученик Т. Лешетицкого) и композитор. С 1925 г. преподавал в берлинской Высшей музыкальной школе. После захвата власти фашистами поселился в США. Концертировал во многих странах, в частности в СССР.

¹⁵ *Гаррета Жули* (1875—1925) — каталонский композитор, автор симфонических, фортепьянных и других произведений, в том числе

сонаты для виолончели и фортепьяно. Написал много сардан для каталонского народного оркестра (кобла), а также для симфонического.

¹⁶ *Сардана* — каталонский народный танец. Несколько произведений в жанре сарданы (в том числе для ансамбля виолончелистов) написал Казальс.

¹⁷ *Воан-Уильямс Ралф* (р. 1872) — английский композитор (ученик Ч. Вуда, Ч. Парри, М. Брука, М. Равеля) и фольклорист. Автор 8 симфоний, нескольких опер и балетов, 2 квартетов и других инструментальных и вокальных произведений.

¹⁸ *Кленгель Юлиус* (1859—1933) — немецкий виолончелист и педагог (ученик Э. Хегара). Уже в 17-летнем возрасте выступил в Гевандхаузе. С 1881 г. состоял профессором Лейпцигской консерватории. Среди его учеников — Э. Фейерман, П. Грюммер и др. Написал ряд камерных и виолончельных произведений, часть которых сохранила свое педагогическое значение.

¹⁹ *Преллер Фридрих* (1804—1878) — немецкий художник, известный своими пейзажами и картинами на мифологические сюжеты, а также фресками.

²⁰ *Скарпа Эмиль* (1838—1896) — оперный певец, воспитанник Венской консерватории. Дебютировал в 1860 г. в Пеште. Участник премьеры «Парсифаля» Вагнера в Байрейте. Пел на многих оперных сценах Европы.

²¹ *Брассен Луи* (1840—1884) — бельгийский пианист (ученик И. Мошелеса). Преподавал в консерваториях Берлина, Брюсселя и Петербурга (1879—1884). Автор фортепьянной Школы и ряда пьес.

Глава VI

¹ Как видно из ответа Казальса, он не солидаризуется с крайне субъективной точкой зрения У. Карта, в сущности отрицающего демократизм баховского творчества. Применяя в своем ответе термин У. Карта «толпа», он понимает под ним не те широкие круги слушателей, которые с любовью воспринимают музыку великого композитора, а тех, кто не обладает достаточно развитым вкусом и видит в музыке лишь развлекательную ценность.

² *Анзорг Конрад* (1862—1930) — немецкий пианист и композитор (ученик Ф. Листа). В 1895—1903 гг. преподавал игру на фортепьяно в Берлинской консерватории Клиндворта-Шарвенки.

³ *S. D. G.* — «*Soli Dei Gloria*» («Единому богу слава»). Не отрицая религиозности Баха, разумеется, нельзя сводить значение его творчества только к сфере религиозного вдохновения. Демократизм и глубокая человечность музыки великого композитора, столь правильно понимаемой Казальсом, обуславливают его следующее ниже возражение А. Швейцеру, основанное на признании способности композитора выражать своим творчеством самые разнообразные чувства и переживания, свойственные человеку.

⁴ *Ария «Komm, süßer Tod»* И.-С. Баха (в переложении А. Зилоти), записанная на грампластинку в исполнении Казальса в 1931 г.

⁵ *Пятая сюита* для виолончели соло И.-С. Баха (с-moll) имеет авторский подзаголовок «*Suite discordable*», так как композитор применил в ней перестройку инструмента (скордатуру). Скордатура, встречающаяся особенно часто в скрипичной литературе XVII—XVIII вв. (Бибер, Вивальди, Тартини, Нардини и др.), имела целью получить

какую-либо характерную тембровую окраску, или сделать возможным исполнение определенных аккордов, или облегчить исполнение некоторых двойных нот и аккордов. Используя скордатуру в Пятой сюите, Бах, возможно, стремился облегчить ее исполнение для гамбистов (в Кетенской капелле служил отличный гамбист Христиан-Фердинанд Абель), привыкших к квартетному строю верхних струн. Скордатура эпизодически встречается и в более поздних виолончельных произведениях, например в «Ноктюрне» (ор. 41) Давыдова, в концерте Юрьяна, в сонате для виолончели соло Кодай.

⁶ Шестая сюита для виолончели соло И.-С. Баха (D-dur) написана не для виолы помпозы (инструмента типа большого альтя), а для пятиструнной виолончели со строем C G d a e¹ (см. Б. А. Струве. «Виола помпоза И.-С. Баха». — «Советская музыка», 1935, № 9).

⁷ 7 пьес из «Детского альбома» Шумана переложил для виолончели с ф.-п. К. Ю. Давыдов.

⁸ Отдельные части фортепьянных сонат Бетховена были аранжированы для квартета и квинтета русским виолончелистом Н. Б. Голицыным (1794—1866), для которого великий композитор написал свои квартеты ор. 127, 130 и 132. Так, например, в квартете, изданном Голицыным в своей аранжировке в первой четверти XIX в. в Петербурге, I часть и финал представляют собой две части из сонаты ор. 53, а III часть — II часть сонаты ор. 7 (см. Л. Гинзбург. История виолончельного искусства, кн. II. М., 1957, стр. 230).

⁹ Форкель Иоганн-Николаус (1749—1818) — немецкий органист и музыкальный ученый, автор 2-томной Всеобщей истории музыки (1788 и 1801 гг.), трудов по теории музыки и одного из ранних исследований, посвященных И.-С. Баху и его творчеству («Über Johann-Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke», 1802).

¹⁰ Шесть так называемых «Бранденбургских концертов» (концертов для камерного оркестра, написанных в жанре concerto grosso) были сочинены И.-С. Бахом в 1721 г. в Кетене по заказу маркграфа Христиана-Людвига Бранденбургского — видного любителя музыки, имевшего хороший оркестр.

¹¹ В XVIII в. и скрипачи и виолончелисты держали смычок на некотором расстоянии от колодки (но не «в середине трости»). Так, на расстоянии ладони от колодки держал смычок Франческо Джеминиани (1674—1762). Такое же держание смычка описывается в «Виолончельной школе» М. Коррета (1741). В «Школе для виолончели» Ж.-Б. Бреваля (1804) смычок рекомендуется держать на расстоянии двух пальцев от колодки. В «Методе Парижской консерватории» (1805) виолончелисту предлагается держать смычок уже так, чтобы мизинец накладывался на трость непосредственно у начала колодки.

¹² Р. Шуман написал фортепьянное сопровождение к сольным скрипичным сонатам и партам, а также к виолончельным сольным сюитам И.-С. Баха. Еще ранее Ф. Мендельсон приписал фортепьянное сопровождение к скрипичной Чаконе Баха. Однако стремление композиторов-романтиков подчеркнуть гармоническую основу в применении к баховским произведениям для инструментов соло не нашло оправдания, так как неуместность подобного аккомпанемента вытекает из его несоответствия стилю этих сочинений Баха, не нуждающихся в гармонической поддержке. Также не закрепились в музыкальной практике издания с фортепьянным сопровождением, принадлежащим Ф. Крейслеру, А. Пиатти, К. Шредеру, Ю. Кленгелю и др. Интересно, что фортепьянное сопровождение к баховским виолончельным сюитам написал также игравший в свое время на виолончели А. Серов.

¹ *Букстехуде Дитрих* (1637—1707) — один из представителей немецкого органного искусства; деятельность его протекала в Любеке. Здесь его слышал молодой И.-С. Бах, испытавший известное влияние со стороны этого музыканта. Среди сочинений Букстехуде много органических и клавирных произведений и кантат.

² Работа Р. Роллана о Генделе имеется в русском переводе; она вошла в XVII т. собрания сочинений Р. Роллана, изданный в 1925 г.

³ *Шютц Генрих* (1585—1672) — немецкий композитор XVII в., предшественник И.-С. Баха. Учился в Италии у Джованни Габриэли. В 1612 г. вернулся в Германию, где работал в Касселе и Дрездене в качестве органиста и руководителя капелл. Работал также в Копенгагене (30—40-е гг.). Автор первой немецкой оперы («Дафна»), псионов, мадригалов, мотетов и других произведений.

⁴ *Пёрселл Генри* (1659—1695) — английский композитор XVII в. Среди его сочинений — значительное количество камерных инструментальных произведений (12 трио-сонат, 10 четырехголосных сонат) и музыки к сценическим произведениям (в том числе к пьесам Шекспира). Ему принадлежит первая английская опера «Дидона и Эней», поставленная в 1689 г.

⁵ *Кризандер Фридрих* (1826—1921) — немецкий музыковед, известный своим исследованием жизни и творчества Генделя и публикацией его произведений.

⁶ *Палестрина Джованни-Пьерлуиджи* (ок. 1525—1594) — итальянский композитор-полифонист, деятельность которого протекала в Риме. Автор вокальных и инструментальных произведений, среди которых мессы, мотеты, гимны, псалмы, мадригалы, ричеркары и др.

⁷ Моцарт посвятил Гайдну шесть квартетов, написанных в 1782—1785 гг. (изд. в 1785 г.). В указателе моцартовских сочинений, составленном Кёхелем, квартеты значатся под № 387, 421, 428, 548, 464, 465.

⁸ Фаготный концерт Моцарта переложен для виолончели и фортепьяно А. Леви. Кроме того, валторновый концерт (Es-dur) имеется в переложении для виолончели с оркестром И. Стучевского, а также в виде свободной обработки для виолончели с оркестром Г. Кассадо.

⁹ *Фукс Иоганн-Иозеф* (1660—1741) — венский композитор, теоретик, органист и капельмейстер. Автор 18 опер, 10 ораторий, 50 месс, партит, трио-сонат и других произведений. В 1725 г. издал теоретический труд, II часть которого, посвященная учению о контрапункте, на протяжении длительного времени пользовалась значительной популярностью.

¹⁰ Авторское обозначение «La malinconia» (меланхолия, печаль) относится к медленному вступлению, предворяющему финал квартета B-dur (op. 18 № 6) Бетховена, изданного вместе с другими пятью квартетами этого опуса в 1801 г.

¹¹ *Онеггер Артур* (1892—1955) — французский композитор швейцарского происхождения, получивший образование в Цюрихской и Парижской консерваториях (ученик Жедальжа, Д'Энди, Видора). После первой империалистической войны поселился в Париже, где вошел в состав группы композиторов-модернистов, известной под названием «Шестерки». Написал много произведений в различных жанрах (в том числе оперы, балеты, симфонии, камерно-инструментальные произведе-

ния, концерты и, в частности, концерт для виолончели с оркестром). Выступал против атональной двенадцатитоновой системы композиции. В середине 30-х гг., в связи с написанной им в то время ораторией «Жанна д'Арк на костре», заявлял о своем стремлении быть понятным народу. В 1942 г. написал «Песнь освобождения», отразив в ней уверенность в освобождении Франции от гитлеровских захватчиков.

¹² *Бакунин Михаил Александрович* (1814—1876) — русский анархист, живший с 1840 г. за границей. Участвовал в революционных событиях 1848—1849 гг. В 1849 г. руководил восстанием в Дрездене. Был выдан царскому правительству и сослан в Сибирь. В 1861 г. бежал за границу.

¹³ «Обнимитесь, миллионы!» («Seid umschlagend, Millionen!») — начальные слова оды Шиллера «К радости»; ода получила гениальное воплощение в финале Девятой симфонии Бетховена. Интересно, что в дальнейшем ода Шиллера привлекла внимание молодого Чайковского, который в 1865 г., по предложению А. Рубинштейна, написал на ее текст кантату (музыку к гимну) для солистов, хора и оркестра; произведение это явилось выпускной работой Чайковского и впервые было публично исполнено на его экзамене в Петербургской консерватории 29 декабря 1865 г.

¹⁴ С призывом исполнить одновременно во всех странах «Оду к радости» из Девятой симфонии Бетховена в знак стремления к миру и дружбе между народами Казальс выступил и в Организации Объединенных Наций в 1958 г.

¹⁵ *Бюлов Ганс-Гвидо фон* (1830—1894) — немецкий пианист и дирижер, ученик Листа. Концертировал во многих странах, в частности в России. Чайковский, музыку которого он часто исполнял, посвятил ему свой Первый концерт для фортепьяно с оркестром. Написал ряд произведений и транскрипций для фортепьяно. Много произведений редактировал.

¹⁶ По-видимому, здесь допущена ошибка: вероятно, имеется в виду не Карл Витгенштейн, а *Пауль Витгенштейн* — австрийский пианист, родившийся в Вене в 1877 г., бывший в родстве с Й. Иоахимом, ученик Т. Лешетицкого. Потеряв во время первой империалистической войны правую руку, он не прекратил концертной деятельности. Выступал с исполнением произведений для левой руки — сочинений Р. Штрауса, М. Равеля и др.; некоторые из этих произведений были написаны специально для него.

¹⁷ «Розамунда» — музыка Ф. Шуберта к драматической пьесе Х. Хези «Розамунда из Кипра» (1823).

¹⁸ «Багатели» — фортепьянные миниатюры Бетховена, ор. 33, 119, 126. В жанре багатели писали также А. Лядов, А. Дворжак и другие композиторы.

¹⁹ *Концерт для скрипки с оркестром Шумана* (d-moll) был написан им для Иоахима в 1853 г., однако последний не считал возможным его публично исполнить и опубликовать. Впервые издан в 1937 г.

²⁰ *Концерт для виолончели с оркестром* (a-moll, ор. 129) Шумана написан в 1850 и впервые опубликован в 1854 г. Первое исполнение состоялось лишь в 60-х гг. В 1869 г. концерт был исполнен К. Давыдовым в Петербурге в Бесплатной музыкальной школе; дирижировал М. Балакирев.

²¹ *Дюмениль Рене* (р. 1879) — французский музыкальный критик, автор работ о французской музыке, о Р. Вагнере и др.

²² *Вокальный цикл «Любовь поэта»* (на тексты из «Лирического интермеццо» Г. Гейне) принадлежит Р. Шуману (1840); цикл романсов «*Прекрасная мельничиха*» (на тексты В. Мюллера) написан Ф. Шубертом (1823).

²³ «*Весенняя симфония*» — Первая симфония Р. Шумана, написанная в 1841 г. под впечатлением поэмы А. Бётгера. Ее частям композитор дал программные названия: «Начало весны», «Вечер», «Веселая игра», «Весна в расцвете».

²⁴ *Мурильо Бартоломсо-Эстебан* (1618—1682) — испанский художник, работы которого отражают реалистическую направленность его мастерства. Народные черты запечатлены и в картинах на религиозные темы. Ряд картин он посвятил бытовому жанру. К числу особенностей творчества художника относятся мягкость, нежность и красочность письма, лиричность, а нередко и сентиментальность созданных им образов.

²⁵ «*Фингалова пещера*» («Гебриды») — увертюра Ф. Мендельсона, ор. 26, написанная в 1830—1832 гг. под впечатлением морского путешествия близ Шотландии.

²⁶ *Паганини Никколо* (1782—1840) — итальянский скрипач и композитор. Выступив впервые в концерте уже в 1793 г., исполнил написанные им вариации на «Карманьолю» — французскую революционную песню. До 1828 г. жил и выступал в Италии, а затем концертировал в Австрии, Чехии, Польше, Германии, Франции, Англии и в других европейских странах. В истории скрипичного искусства выступал как виртуоз-новатор, представитель романтического направления в музыкальном исполнительстве. Искусство Паганини оказало влияние на Листа, Берлиоза и других крупных музыкантов прошлого столетия. Среди его сочинений — скрипичные концерты, 24 каприза, вариации на народные и оперные темы и другие произведения.

²⁷ «*Осуждение Фауста*» — драматическая легенда для солистов, хора и оркестра, написанная Г. Берлиозом в 1846 г.

²⁸ «*Самсон и Далила*» — опера К. Сен-Санса, впервые поставленная по предложению Ф. Листа в Веймаре в 1877 г.

²⁹ *Д'Альбер Эуген* (1864—1932) — пианист и композитор (ученик Пауэра, Рихтера, Листа), автор ряда оперных вокальных и инструментальных произведений (среди них — концерт для виолончели).

³⁰ *Зауэр Эмиль* (1862—1942) — немецкий пианист-виртуоз (ученик Н. Рубинштейна, Ф. Листа). Преподавал в Венской консерватории. Написал ряд фортепьянных концертов, сонат и концертных этюдов.

³¹ А. П. Бородин посетил Веймар в 1877 г. Встречи с Листом, его занятия с учениками, музицирование с ним описал в воспоминаниях о Листе (см. Письма А. П. Бородина. Примечания С. А. Дианина, вып. III. М.—Л., 1949, стр. 13—39). В 1881 г. Бородин вновь встретился с Листом на музыкальном фестивале в Магдебурге. Лист восторженно отзывался о творчестве великого русского композитора и во многом способствовал популяризации его произведений за рубежом.

³² См. книгу В. Gavoty. *Yehudi Menuhin und Georges Enesco* (Deutsch von A. H. Eichmann). Genf, 1955.

³³ Книга Листа о Шопене была переиздана Музгизом в 1936 г. (в переводе с франц. С. А. Семеновского) в связи с 125-летием со дня рождения и 50-летием со дня смерти Листа.

³⁴ «Goyescas» — трёхактная опера Э. Гранадоса, написанная в 1916 г. на материале одноименного фортепьянного произведения, созданного им еще в 1912 г. под впечатлением творений испанского художника Ф. Гойи.

³⁵ Шопен написал Полонез для виолончели и фортепьяно в 1829 г. в имени кн. А. Радзивилла (1775—1833), игравшего на виолончели. В 1830 г. присочинил (для польского виолончелиста Качиньского) вступление, и в 1833 г. это произведение было издано (как ор. 3) под названием «Интродукция и полонез» с посвящением венскому виолончелисту Йозефу Мерку (1795—1852). Соната для виолончели и фортепьяно (g-moll, ор. 65), написанная для французского виолончелиста О. Франкома (друга Шопена) в 1845—1846 гг., явилась последним произведением Шопена, изданным при жизни композитора (в 1847 г.). Кроме этих двух, упоминаемых Казальсом, произведений, следует назвать Большой концертный дуэт для виолончели и фортепьяно на темы из оперы «Роберт-дьявол» Мейербера, написанный совместно Ф. Шопеном и О. Франкомом в 1832—1833 гг. и опубликованный в 1833 г.

³⁶ Нельзя не признать правоту Казальса, оспаривающего подобную характеристику и подчеркивающего в своем ответе собеседнику национальную самобытность великого польского композитора.

³⁷ Вагнер Козима (1837—1930) — дочь Листа и графини д'Агу. В 1857 г. вышла замуж за ученика своего отца Г. Бюлова, а после развода с ним стала женой Р. Вагнера. Принимала деятельное участие в проведении вагнеровских фестивалей в Байрейте.

³⁸ Памфлет «Капитуляция» («Eine Kapitulation»), написанный Р. Вагнером в связи с осадой Парижа во время франко-прусской войны, закончившейся капитуляцией французской столицы, был расценен как издевательство над побежденными; он вызвал возмущение французоз и усилил антивагнеровские настроения среди французских музыкантов.

³⁹ Парижская премьера оперы «Лоэнгрин» Вагнера (впервые поставленной в Веймаре в 1850 г.) состоялась в 1887 г.

⁴⁰ «Гибель богов» — музыкальная драма Вагнера, третий день представления его тетралогии («Кольцо Нибелунга»), законченной в 1874 г. Премьера состоялась в 1876 г. в Байрейте.

⁴¹ То есть Рихарда Вагнера.

⁴² Мийо Дариус (р. 1892) — французский композитор, участник группы композиторов «Шестерки», отдавший дань модернистским течениям. В 1936 г. вместе с А. Онеггером вошел в Народную музыкальную федерацию. Профессор Парижской консерватории, автор оперных, симфонических и камерных произведений.

⁴³ Брукнер Антон (1824—1896) — австрийский композитор, деятельность которого в основном протекала в Вене. Состоял профессором Венской консерватории, затем Венского университета. Автор 11 симфоний (Третья — посвящена Вагнеру), квинтета, квартета и ряда вокальных произведений.

⁴⁴ Малер Густав (1860—1911) — австрийский композитор и дирижер, родом из Чехии. Музыкальное образование получил в Венской консерватории. Автор 9 симфоний (Десятая осталась незаконченной) и других произведений. Дирижерская деятельность протекала в основном в Будапеште, Гамбурге и Вене. Своей интерпретацией способствовал популяризации музыки Чайковского на Западе.

⁴⁵ *Резер Макс* (1873—1916) — немецкий композитор, дирижер и пианист. Преподавал в Мюнхене и Лейпциге. После 1914 г. деятельность его протекала главным образом в Вене. Автор значительного количества произведений (в том числе виолончельных сюит), в которых проявил высокое полифоническое мастерство.

⁴⁶ *Лало Пьер* (1866—1943) — французский музыкальный критик (сын композитора Э. Лало), статьи которого собраны в книгах «La Musique» (1898—1899), «Richard Wagner, ou le «Nibelung» (1933), «De Rameau à Ravel» (1947).

⁴⁷ *Флеш Карл* (Карой) (1873—1944) — венгерский скрипач, педагог и методист. Автор 2-томного труда «Die Kunst des Violinspiels» (Berlin, 1928—1929). Образование получил в Парижской консерватории в классе Ж.-П. Марсика. Преподавал в консерваториях Бухареста, Амстердама, Берлина, Филадельфии, Люцерна и др. Участвовал в трио с А. Шнабелем и Ж. Жерарди, которого затем сменил Г. Беккер. В совместной редакции с Шнабелем издал сонаты Баха, Моцарта и Брамса. Среди учеников Флеша — М. Росталь, Ш. Гольдберг, И. Гендель, Ж. Неве и др. Написал воспоминания, в 1958 г. изданные на английском языке («The Memoirs of Carl Flesch»).

⁴⁸ Скрипичный концерт Брамса (D-dur, op. 78), сочинен в 1878 г. и посвящен Иоахиму, который впервые исполнил его с оркестром под управлением автора в 1879 г. в лейпцигском Гевандхаузе. Подобно тому, как это было с написанным также в 1878 г. скрипичным концертом Чайковского, превосходное произведение Брамса не сразу получило широкое признание. Многие скрипачи находили его фактуру «неудобной», «нескрипичной»; одному из них принадлежит острота, что «концерт написан не для (für) скрипки, а против (wider) скрипки». Иоахим многое сделал для популяризации этого произведения. В настоящее время концерт Брамса, как и концерт Чайковского, входит в золотой фонд скрипичной художественной литературы.

Глава VIII

¹ *Педрель Фелипе* (1841—1922) — испанский композитор и фольклорист, сыгравший видную роль в развитии композиторской школы своей страны. Преподавал в Мадридской консерватории; среди его учеников И. Альбенис, Э. Гранадос, М. де Фалья. Написал несколько опер, а также сочинения для оркестра, Реквием, кантаты (среди них «Мазепа»), квартет и др. Опубликовал народные песни, антологию испанской классики и другие труды, среди них — статью «Глинка в Гренаде». Высоко ценил художественные принципы русских композиторов-классиков.

² «Schola Cantorum» («Певческая школа») была основана в 1894 г. На протяжении многих лет во главе ее стоял В. д'Энди, представитель школы С. Франка. Здесь учились композиторы А. Руссель, Э. Сати, Ж. Орик и др.

³ *Борд Шарль* (1863—1909) — французский композитор, один из учеников С. Франка. Собрал и опубликовал множество народных песен. Вместе с А. Гильманом и В. д'Энди открыл в Париже «Schola Cantorum». Автор ряда симфонических, фортепьянных и вокальных произведений.

⁴ *Фалья Мануэль де* (1876—1946) — испанский композитор (ученик Х. Траго по фортепьяно и Ф. Педреля по композиции). Один из создателей испанской национальной музыкальной школы XX в. На его творчество оказали влияние французские композиторы К. Дебюсси, М. Равель, П. Дюка. Среди его произведений — опера «Жизнь коротка», балеты «Любовь и колдовство», «Треуголка», испанские танцы для симфонического оркестра, фортепьянные и вокальные произведения. Последние годы жил в Аргентине, куда эмигрировал в 1940 г.

⁵ «*Мерлин*» — опера И. Альбениса.

⁶ «*Лиλιана*» — сценическое музыкальное произведение Э. Гранадоса.

⁷ *Тонадилля* — небольшая театральная пьеса с пением, распространенная во второй половине XVIII в. в Испании. В XIX в. тонадилли писали композиторы П. Эстеве и Б. де Ласерна. Попытку возродить этот жанр предпринял Гранадос в «Colección de Tonadillas, escritas en estilo antiguo».

⁸ *Родриго Жоакин* (р. 1902) — испанский композитор (ученик Ф. Антиоха в Валенсии и П. Дюка в Париже). В раннем детстве ослеп. Автор симфонических, фортепьянных и вокальных произведений.

⁹ *Кампо Конрадо дель* (1879—1953) — испанский композитор, альтист и педагог. Автор ряда оперных, симфонических и камерных произведений. Входил в состав виднейших испанских квартетов. Преподавал теорию композиции в Мадридской консерватории.

¹⁰ Глинка жил в Испании в 1845—1847 гг. Интерес великого композитора к испанской народной музыке особенно ярко проявился в таких его произведениях, как программные симфонические увертюры «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде».

¹¹ Испанская тематика не раз привлекала А. Глазунова; она отражена в ряде его сочинений, в частности в двух серенадах для оркестра (ор. 7 и 11), в новеллете «Alla spagnola» для смычкового квартета (ор. 15), в «Испанской серенаде» для виолончели с оркестром (ор. 20) и т. д.

¹² *Д'Оллон Макс* (р. 1875) — французский композитор и музыкальный писатель (ученик Лавиньяка, Жедальжа, Массне и Лененве). Был профессором консерваторий Парижа и Фонтенбло. Написал несколько опер, симфонических поэм и камерных произведений. Опубликовал исследование о музыкальном языке (1952) и другие труды.

¹³ *Шмитт Флоран* (р. 1870) — французский композитор (ученик Жедальжа, Массне и Форе), автор симфонических, хоровых, камерных, фортепьянных, а также сценических музыкальных произведений.

¹⁴ *Буланже Надя* (р. 1887) — французский композитор, дирижер и педагог, автор фортепьянной рапсодии и других произведений. Профессор «Ecole normale de musique» (1920—1929), Парижской консерватории (с 1945 г.) и консерватории в Фонтенбло. Среди ее учеников Ж. Франсекс, И. Маркевич и др.

¹⁵ *Монн Георг-Маттиас* (1717—1750) — австрийский композитор, скрипач и органист; представитель венской предклассической школы. Автор симфоний, концертов, квартетов и других произведений. Его виолончельный концерт (g-moll) в 1914 г. опубликовал в своем переводе А. Шёнберг (переиздан Музгизом в 1933 г.).

¹⁶ *Берг Альбан* (1885—1935) — австрийский композитор-модернист, ученик и последователь А. Шёнберга. Автор опер «Воццек» и «Лулу», скрипичного концерта и других произведений. В последний

период своей жизни стоял на позициях атональной «двенадцатигоновой» системы композиции.

¹⁷ *Герхард Роберто* (р. 1896) — испанский композитор швейцарского происхождения, ученик Ф. Педреля. Ему принадлежит ряд вокальных и фортепьянных произведений.

¹⁸ *Маршалль Морис* (р. 1892) — французский виолончелист, ученик Л. Фейяра в Парижской консерватории (в 1911 г. получил I премию). Концертировал в различных странах; неоднократно бывал в СССР. Входил в состав жюри международных конкурсов, в частности I конкурса им. П. Казальса (Париж, 1957).

¹⁹ *Базелер Поль* (1886—1958) — французский виолончелист, композитор и педагог. На виолончели начал учиться в 7-летнем возрасте. С 10 лет учился в Парижской консерватории у Ж. Дельсара (через год получил I премию). Концертировал во многих странах, в том числе в России. В 1918—1956 г. — профессор виолончельного класса Парижской консерватории. Был председателем жюри I Международного конкурса виолончелистов им. П. Казальса. Композиции учился у Ж. Коссада и Ш. Лененве. Написал ряд симфонических, хоровых и инструментальных произведений, в частности для виолончели; для этого инструмента создал несколько педагогических пособий и сделал много переложений классической музыки.

²⁰ *Наварра Андре* (р. 1911) — французский виолончелист. Образование получил в консерваториях Тулузы и Парижа (класс Ж. Леба; в 1927 г. получил I премию). С 1949 г. — профессор Парижской консерватории.

²¹ *Лейбович Рене* (р. 1913) — французский композитор-додекафонист и дирижер. В числе его произведений — оперы, симфонии, камерные произведения. Известен как пропагандист музыки А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна. Написал несколько теоретических работ, отстаивающих принципы современного модернизма в музыке.

²² *Пуленк Франсис* (р. 1899) — французский композитор (ученик Ш. Кехлина), участник «Шестерки». Формировался под влиянием Дебюсси, Равеля, Стравинского. Среди его сочинений — Негритянская рапсодия, балет «Лани» (написанный по заказу С. Дягилева для Русского балета в Париже), много инструментальных произведений. Входил в Народную музыкальную федерацию, а в годы войны и гитлеровской оккупации участвовал в движении Сопротивления.

²³ *Изаи Антуан* (р. 1894) — сын Эжена Изаи, автор книги: Eugène Ysaÿe. Sa vie, son oeuvre, son influence. D'après les documents recueillis par son fils. Bruxelles (1947).

²⁴ *Шоссон Эрнест* (1855—1899) — французский композитор (ученик Ж. Массне и С. Франка). Автор ряда симфонических и камерных произведений, в частности популярной в скрипичном концертном репертуаре Поэмы для скрипки с оркестром, которая была написана в 1898 г. и посвящена Э. Изаи.

²⁵ *Видор Шарль-Мари* (1845—1937) — французский органист и композитор-полифонист (ученик Г. Форе), профессор Парижской консерватории, автор сценических и органных произведений, 4 симфоний. Написал дополнение к трактату по оркестровке Берлиоза («La Technique de l'orchestre moderne», Paris, 1904 (советское изд. с дополнениями Д. Рогаль-Левицкого, М., 1938).

²⁶ Эта авторская ремарка предпослана П. Хиндемитом фортепьянной сюите (1923).

²⁷ Губерман Бронислав (1882—1947) — польский скрипач (ученик И. Лотто и И. Иоахима). Концертировал с 7-летнего возраста и пользовался повсеместной славой. Неоднократно выступал в России и в СССР. Автор транскрипций для скрипки и книги «Aus der Werkstatt des Virtuosen» (1912).

²⁸ Блох Эрнст (1880—1959) — швейцарский композитор и дирижер. Образование получил в Женеве, Брюсселе (ученик Э. Изаи по скрипке), Франкфурте и Мюнхене. В 1911—1915 гг. преподавал композицию и эстетику в Женевской консерватории. В 1915—1930 гг. жил в США, выступал как дирижер и преподавал композицию в Кливлендском музыкальном институте и в консерватории Сан-Франциско. Затем жил во Франции и Швейцарии, а в 1939 г. вернулся в США. Автор опер, симфонических и камерных произведений.

Глава IX

¹ Похоронный марш (Marcia funebre) Шопена — III часть фортепьянной сонаты b-moll (op. 35).

² Признавая выдающееся значение Иоахима в исполнительской жизни скрипичного концерта Бетховена, необходимо назвать и таких виднейших интерпретаторов этого произведения, как современники Иоахима — чешский скрипач Ф. Лауб (1832—1875) и польский скрипач Г. Венявский (1835—1880).

³ Гизекинг Вальтер (1895—1956) — немецкий пианист (ученик К. Леймера), славившийся, в частности, своим исполнением произведений Дебюсси и Равеля. Вместе со своим учителем опубликовал в 1931 г. книгу «Modernes Klavierspiel». Среди его сочинений — фортепьянные пьесы и романы.

⁴ Серкин Рудольф (р. 1903) — пианист (музыкальное образование получил в Вене). С 1926 г. вел педагогическую деятельность в Базеле. В 1925 г. дебютировал в США (с Тосканини). Ведет педагогическую деятельность в Филадельфии и концертирует. Неоднократно участвовал в фестивалях Казальса.

⁵ Томсон Сезар (1857—1931) — бельгийский скрипач (ученик А. Вьетана, Л. Массара, Г. Венявского); концертировал во многих странах, в частности в России. Состоял профессором в консерваториях Льежа, Брюсселя и Нью-Йорка.

⁶ «Justesse expressive» — термин, введенный Казальсом, подчеркивающий эмоционально-выразительное значение интонации, являющееся преимуществом исполнителя на смычковом инструменте или вокалиста по сравнению с исполнителем на фортепьяно с его заданным темперированным строем. Отказ Казальса от интонации темперированного или математически-чистого строя находит научное обоснование в теории советского ученого профессора Н. Гарбузова о зонной природе звуковысотного слуха (смысловой перевод названного термина Казальса — «выразительная точность интонации» — подробнее разъясняется в книге: Л. Гинзбург. Пабло Казальс. М., 1958, стр. 96—98).

⁷ Комма — едва различаемый слухом интервал, рассматриваемый музыкальной акустикой. Пифагорова комма — около $\frac{1}{9}$ целого тона; синтоническая комма (выражающая разницу между большими терциями Пифагорова и чистого строя) — около $\frac{1}{10}$ целого тона (81:80).

⁸ Шнейдер Александр — современный скрипач. Был концертмейстером в крупных немецких оркестрах. В 1931 г. вошел в состав Буда-

пештского квартета (организованного в 1921 г.), концертировавшего в Европе, Африке и США. Много концертировал с клавесинистом Ральфом Киркпатриком. Получил известность как отличный камерный музыкант. Один из инициаторов и участников фестивалей Казальса в Праде.

⁹ Казальс справедливо выступает в пользу более естественных приемов игры и против излишних напряжений, вызываемых возведением «утомительных растяжений» в догму. Он использует «растяжения» в аппликатуре лишь там, где это разумно (как он вновь подтвердил нам в одном из своих писем 1959 года). В этом отношении, в частности, Казальс занимает позицию, сходную с позицией советской виолончельной методики.

¹⁰ Под «центральной точкой» Казальс имеет в виду центральную нервную систему. В своих высказываниях он интуитивно приближается к учению академика Павлова о высшей нервной деятельности, согласно которому двигательные импульсы регулируются высшим отделом центральной нервной системы.

¹¹ «Смычок к струне» («l'archet à la corde») — прием, приписываемый Казальсом французской и бельгийской школам, направлен на достижение плотного прилегания смычка к струне. Казальс справедливо возражает против постоянного применения этого приема вне зависимости от динамической нюансировки музыкальной фразы. Для лучших представителей русской классической и советской виолончельной школы характерно плотное прилегание смычка к струне, однако не в ущерб музыкальной фразировке.

¹² *Пеншерль Марк* (р. 1888) — французский музыковед и критик. С 1948 до 1955 г. возглавлял «Французское общество музыкологии». Автор трудов о Корелли, Вивальди, Леклере и др.

¹³ *Рубинштейн Артур* (р. 1886) — польский пианист (ученик Ружицкого, Барта, Брейтгаупта), живущий в США. Концертировал в нашей стране. Написал несколько фортепьянных и камерных произведений.

¹⁴ *Пятигорский Григорий Павлович* (р. 1903) — виолончелист русского происхождения. Образование получил в Московской консерватории (по классу А. Э. Глена). В 1921 г. уехал в Польшу, затем в Германию, где продолжил занятия под руководством Ю. Кленгеля. Вскоре занял место первого виолончелиста Берлинской филармонии. В 1929 г. впервые выступил, а затем и поселился в США, где ведет концертную и педагогическую деятельность. В 1957 г. получил золотую медаль лондонского Филармонического общества.

¹⁵ *Хейфец Яша* (Иосиф Робертович) (р. 1901) — скрипач. Родился и получил музыкальное образование в России. Учился в Петербургской консерватории у Л. Ауэра (с 1910 г.). В 1917 г. поселился в США. В 1934 г. концертировал в СССР.

¹⁶ *Сигети Жозеф* (Йожеф) (р. 1892) — венгерский скрипач (ученик Е. Губая в Будапештской академии). С 13-летнего возраста концертировал в различных странах; выступал также в СССР. Состоял профессором Женевской консерватории (1917—1934). С 1939 г. живет в США. В 1947 г. опубликовал в Нью-Йорке свои воспоминания («With Strings Attached»). Ему принадлежат скрипичные транскрипции «Венгерских напевов» Бартока, Этюда (ор. 8) Скрябина и других произведений.

¹⁷ Э. Иззи страдал диабетом, приведшим к необходимости ампутировать ногу. Боль в ноге, которую он испытывал на протяжении длительного времени (а может быть, и сердечная болезнь, на которую он жаловался в эти годы), и заставила, вероятно, артиста играть в концерте сидя.

¹⁸ *Жак-Далькроз Эмиль* (1865—1950) — швейцарский музыкант-педагог (автор системы ритмического воспитания), композитор и пианист (одно время аккомпанировал в концертах Э. Иззи). Приведенные слова Жака-Далькроза цитированы в его воспоминаниях (см. *Emile Jacques-Dalcroze. «La Revue musicale»*, 1939, № 188).

¹⁹ *Бергонци Карло* (1686—1747) — итальянский скрипичный мастер (ученик А. Страдивари), представитель кремонской школы. Особенно славятся его виолончели.

²⁰ *Гоффриллер Маттео* — скрипичный мастер, работавший в Венеции между 1690 и 1742 гг. В своих инструментах он соединяет черты тирольской (по некоторым сведениям, он был тирольцем) и итальянской школ. Значительное влияние на его работы оказали Страдивари и Бергонци. Некоторые его инструменты продавались как инструменты Страдивари или Бергонци. Особенно славятся виолончели Гоффриллера.

²¹ *Страдивари Антони* (1644—1737) — итальянский скрипичный мастер (ученик Н. Амати), один из представителей кремонской школы, создавший классические образцы смычковых инструментов. На виолончелях Страдивари играли Ж.-Л. Дюпор, А. Батта, М. Ю. Виельгорский, К. Ю. Давыдов, Ф. Серве и др.

²² *Лаберт Марк* — французский мастер в Мирекуре. Основателем фирмы был Морис-Эмиль Лаберт (1856—1898). Фирма в 1920 г. объединилась с фирмой Фурье Манье.

²³ *Коль Поль* (р. 1875) — французский скрипичный мастер, деятельность которого протекала в Нанте. В 1910 г. изготовил отличную виолончель, отмеченную на одном из конкурсов.

²⁴ В письме от 23 октября 1959 г. Казальс вновь подтвердил, что грамзаписи его исполнения баховских сюит для виолончели лучше слушать тоном выше, для того «чтобы восстановить живость (жизненность)»; при этом имеется в виду восстановление желаемого им темпа и характера движения.

²⁵ Факсимиле копии виолончельных сюит И.-С. Баха, приписываемой его жене Анне-Магдалене, лежит в основе большинства редакций последнего периода. Впервые фотокопия этой рукописи была опубликована в виде приложения к редакции сюит, сделанной Д. Алксаньяном (Париж, 1929).

Глава XI

¹ *Криппс Стэффорд* (1889—1952) — английский политический деятель, член лейбористской партии. В 1940—1942 гг. был английским послом в СССР, затем входил в состав английского правительства.

² *Букингемский дворец* — королевская резиденция в Лондоне.

³ *Хесс Майра* (р. 1890) — английская пианистка. Музыкальное образование получила в лондонской Музыкальной академии. Концертную деятельность ведет с 1907 г. Получила известность как исполнительница фортепьянной музыки Скарлатти, Баха, Моцарта, Бетховена и Брамса.

⁴ Среди виолончелистов различных стран, приезжавших в Прагу, чтобы получить консультации Казальса, был и известный чехословацкий виолончелист, лауреат Государственной премии, профессор Милош Садло (он посетил Прагу в 1956 г.), из рук М. Садло Казальс получил в 1959 г. (в Мексике) почетный диплом доктора Карлова университета в Праге.

Глава XII

¹ *Ландовска Ванда* (1877—1959) — польская клавесинистка и пианистка (ученица Михайловского и Мошковского). С 1900 до 1913 г. преподавала в «Schola Cantorum» в Париже, затем до 1919 — в Берлине, а с 1927 — в своей школе игры на клавесине (близ Парижа). Концертировала во многих странах, в том числе в России. С 1914 г. жила в США. Для нее писали клавесинные сочинения М. де Фалья, Ф. Пуленк и др. Написала ряд музыкальных произведений и книгу об исполнении старинной музыки, переизданную в России (Старинная музыка. М., 1913).

² *Митропулос Димитри* (р. 1896) — греческий дирижер, пианист и композитор. Был профессором Афинской консерватории. С 1949 г. стал дирижером Нью-Йоркского филармонического оркестра и с 1951 до 1957 г. — его руководителем. Концертировал в СССР. Среди его сочинений — произведения оперного, симфонического и камерного жанров.

³ *Примроз Уильям* (р. 1904) — английский альтист. Музыкальную деятельность начал как скрипач, в 1923 г. дебютировал в Лондоне с концертом Эльгара. По совету Э. Изан, у которого продолжил занятия, перешел на альт и с 1930 до 1935 г. входил в качестве альтиста в состав Лондонского квартета. Впервые исполнил в Нью-Йорке альт-воый концерт Уолтона. Там же организовал квартет (с О. Шумским, И. Гингольдом, Г. Шапиро). С 1940 до 1950 г. состоял профессором филладельфийского Музыкального института.

⁴ *Кэтимс Милтон* (р. 1909) — американский альтист и дирижер. С 1934 г. выступает как альтист. В 1938 г. исполнил в Карнеги-холле партию солирующего альтя в «Дон-Кихоте» Штрауса (партию солирующей виолончели исполнял Э. Фейерман). Дирижерскую деятельность начал в 1936 г.

⁵ *Морини Эрика* (р. 1908) — скрипачка итальянского происхождения. Родилась в Вене, училась у своего отца, а затем у О. Шевчика в консерватории. В 8-летнем возрасте дебютировала с оркестром под управлением А. Никиша. Концертировала в разных странах, в частности в России.

⁶ *Грюмбо Артур* (р. 1921) — бельгийский скрипач (ученик Т. Дюбуа), профессор Брюссельской консерватории.

⁷ *Тортелье Поль* (р. 1914) — французский виолончелист (в 1930 г. получил I премию в Парижской консерватории). С 1956 г. — профессор Парижской консерватории. Концертирует в различных странах. Написал ряд музыкальных произведений, в том числе концерт для двух виолончелей.

⁸ *Фолей Мадлен* — американская виолончелистка, ученица Казальса и участница его фестивалей в Праге.

⁹ *Капелл Уильям* (р. 1922) — американский пианист (ученик О. Самаровой в Филладельфийской консерватории). Приобрел попу-

лярность своим исполнением концертов Рахманинова, Прокофьева и Хачатуряна.

¹⁰ *Турель Женни* (р. 1910) — меццо-сопрано, известная своей артистической деятельностью на различных оперных сценах Европы и Америки (в частности «Комической оперы» в Париже и «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке). Участвовала в американской премьере «Александра Невского» Прокофьева (под управлением Л. Стоковского).

¹¹ *Фукс Йозеф* (р. 1905) — американский скрипач. Концертировал во многих странах. До того (1927—1939) был концертмейстером симфонического оркестра в Кливленде.

¹² *Фукс Лириан* — американская альтистка, концертирующая как солистка и в дуэтах со своим братом, скрипачом Йозефом Фуксом.

¹³ *Мартен-Тортелье Мод* — виолончелистка, жена французского виолончелиста Поля Тортелье, вместе с которым исполняла его концерт для двух виолончелей.

¹⁴ *Шиотц Аксель* (р. 1906) — датский тенор. Музыка стала его профессией с 1939 г., когда он дебютировал в Копенгагенской опере. В период оккупации Дании гитлеровскими войсками проявил себя патриотом, исполняя преимущественно датскую музыку и участвуя в движении Сопротивления.

¹⁵ *Баумгартнер Пауль* (р. 1903) — швейцарский пианист, неоднократно участвовал в камерных ансамблях с Казальсом.

¹⁶ *Христен Эрнест* — швейцарский пастор и писатель; в прошлом скрипач, ученик Э. Изаи. Автор книг об Изаи (1946) и Казальсе (1956).

¹⁷ Фестивали Казальса в Праде проводятся начиная с 1950 г. ежегодно (в последние годы в июле), привлекая выдающихся музыкантов из различных стран. По предложению Казальса для участия в фестивале 1960 г. решено пригласить советского скрипача, народного артиста СССР, профессора Д. Ойстраха.

Глава XIII

¹ Э. Изаи был похоронен в мае 1931 г. в Брюсселе. В 1953 г. сердце его в ценной шкатулке было перевезено в Льеж — город, где он родился и окончил консерваторию. На торжественной церемонии присутствовало много видных музыкантов и среди них советский пианист Э. Гилельс, в 1938 г. получивший I премию на Международном конкурсе им. Изаи в Брюсселе.

² *Араго Доминик-Франсуа* (1786—1853) — французский физик и астроном (в тексте имеется в виду 100-летие со дня его смерти).

³ *Мистраль Фредерик* (1830—1914) — провансальский поэт, автор лирических и трагических произведений, среди них поэмы «Мирейо», пронизанной духом провансальского фольклора. Составил 2-томный провансальско-французский словарь. В 1904 г. удостоен Нобелевской премии.

⁴ *Стэнфилд Милли* — английская виолончелистка, ученица Казальса, секретарь и педагог Международного виолончельного центра в Лондоне, президентом которого является Казальс, а художественным руководителем Морис Эйзенберг. Сотрудничала с последним в создании его труда «Cello Playing of today» (1957). Автор ряда статей о виолончельном исполнительстве.

⁵ *Писарро Франсиско* (ок. 1471—1541) — глава конкистадоров (испанских колонизаторов), завоевавших и разграбивших в XVI в. государство инков, населявших территорию Перу.

⁶ *Сан-Мартин Хосе* (1778—1850) — генерал, один из руководителей борьбы за независимость испанских колоний. В 1821 г. его войска освободили Перу, и он был провозглашен диктатором этой страны, но год спустя вынужден был отказаться от власти.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Л. Гинзбург. Пабло Казальс	3
Письмо Пабло Казальса Х. Ма. Корредору	25
Предисловие	27
<i>Глава I</i>	
Детство	34
<i>Глава II</i>	
Годы учения	45
<i>Глава III</i>	
Путешествия, концерты, друзья	69
<i>Глава IV</i>	
Дирижер. «Оркестр Пау Казальса»	106
<i>Глава V</i>	
Три непризнанных мастера	136
<i>Глава VI</i>	
И.-С. Бах	157
<i>Глава VII</i>	
Музыка прошлого и музыка наших дней (I)	183
<i>Глава VIII</i>	
Музыка прошлого и музыка наших дней (II)	224
<i>Глава IX</i>	
Об интерпретации	251
<i>Глава X</i>	
Перед изгнанием и годы изгнания	294
<i>Глава XI</i>	
Тщетные надежды	307
<i>Глава XII</i>	
Фестивали в Праде	317
<i>Глава XIII</i>	
Величие и уединение	328
Комментарии	340

Хосе Мария Корредор
БЕСЕДЫ С ПАБЛО КАЗАЛЬСОМ

Редактор
И. В. Голубовский

Художник
С. И. Барабошин

Худож. редактор
Х. Г. Сайбаталов

Техн. редактор
Е. В. Ольховская

Корректор
С. Э. Фогельсон

Подписано к печати 31/V 1960 г.
М-00114 Форм. бум. 84/108/32
Бум. л. 11,63 Печ. л. 23,25
Уч.-изд. л. 21,46 + наклейки.
Тираж 7000. Цена 13 р. Заказ № 204

Типография № 4 УПП Ленсовнархоза
Ленинград, Социалистическая, 14.

НЕОБХОДИМЫЕ ИСПРАВЛЕНИЯ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
46	12 снизу		
68	18 сверху	того	тому
68	11 снизу	М. Ламурё	Ш. Ламурё
238	10 снизу	»	»
358	12 сверху	сардинами	сардинами
		«Seid umschlagend, Mullionen!»	«Seid umschlungen Millionen!»

П. Казальс.